



الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية و آدابها

البنية السردية

في روايات ياسين رفاعية

بحث أعد لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث

إعداد

الطالب: محمد أبو عدل

إشراف

الأستاذة الدكتورة: ماجدة حمود

٢٠٠٨ ــ ٢٠٠٩م

إهداء

إلى حبي الأول والأخير

أبي وأمي

شكر

أتوجه بعميق شكري وامتناني إلى أستاذتي الفاضلة:

الأستاذة الدكتورة "ماجدة حمود"

❖ مخطط البحث

- مقدمة..

- تمهيد:...

١- ياسين رفاعية؟..

- حياته في سطور..

- علاقة الرواية بالسيرة الذاتية...............................

- مؤلفاته...

٢- السرد...

- نشأته..

- تعريفه لغةً ....

- تعريفه اصطلاحاً ....

الفصل الأول: "بنية الشخصية والحدث الروائيين":..........

أولاً- بنية الشخصية الروائية...................................

١- طرق تقديم الشخصية..

١-١- الطريقة المباشرة (التحليلية)..............................

- الوصف الجسدي للشخصية.......................................

- الوصف النفسي للشخصية..

- تقنية استخدام التسمية..

١-٢- الطريقة غير المباشرة (التمثيلية)......................................

٢- نمذجة الشخصيات..

- نموذج المناضل..

- نموذج الشخصية الخيالية..

- نموذج الشيخ...

- نموذج الأم...

- نموذج الضحية...

- نموذج العميل..

- موذج المتسلّط...

- نموذج الشاذ جنسياً ....

- نموذج المومس...

٣- تعدد الأصوات (Polyphonic)..

- تعدد وجهات نظر الشخصيات..

- التنوع الكلامي...

- التناص...

٤- تصنيف الشخصيات...

- الشخصية النامية..
- الشخصية المسطحة..

ثانياً – بنية الحدث الروائي......................................

- تقديم الأحداث...
- الحبكة والسببية...

- **خاتمة الفصل...**

الفصل الثاني: "بنية الفضاء والزمن الروائيين":.........................

أولاً – بنية الفضاء الروائي.......................................

- **تمهيد...**
- إشكالية الفضاء...
- شكالية الفضاء بوصفه مصطلحاً ....
- إشكالية المكان والحيز...
- إشكالية الفضاء دلالياً ....

١– الفضاء النصي...

١–١– تشكيل العناوين...

١–٢– الافتتاحية...

١–٣– الكتابة الأفقية...

٢– علاقة الفضاء الروائي بمكونات السرد الأخرى............................

٣– الفضاء الجغرافي..

٣-١- أماكن الانتقال.........
- أماكن الانتقال الخصوصية.........
- أماكن الانتقال العمومية.........
٣-٢- أماكن الإقامة.........
- أماكن الإقامة الاختيارية.........
- أماكن الإقامة الجبرية.........
٣-٢- **أماكن ذات صفة مركبة**.........
ثانياً - بنية الزمن الروائي.........
١- أنساق زمن السرد.........
١-١- الاسترجاع.........
١-٢- الاستباق.........
٢- **حركات السرد**.........
٢-١- حركة تسريع.........
- الحذف.........
- التلخيص.........
٢-٢- حركة تبطيء.........
- الوقفة الوصفية.........

- المشهد...

▪ **خاتمة الفصل**...

الفصل الثالث: "بنية المنظور الروائي":...............................

أولاً – أنواع الرواة..

١- الراوي العليم...

٢- الراوي المصاحب..

- الشاهد...

- المشارك...

٣- راو ي من الخارج..

٤- تعدد الرواة...

ثانياً – أساليب سرد كلام الشخصيات وأفكارها.......................

١– أساليب سرد الكلام...

- الأسلوب المباشر (Direct Speech)......................................

- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech)................................

- الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech)............................

- الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech).......................

- التقرير السردي لأفعال الحديث (The Narrative Report Of Acts)..........

٢ – أساليب سرد الأفكار..

- الأسلوب المباشر (Direct Speech)...................................
- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech)..............................
- الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech)...........................
- الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech).....................
- التقرير السردي للأفكار (The Narrative Report Of The Ideas).............

▪ **خاتمة الفصل**...

❖ **خاتمة البحث**..

❖ **المصادر والمراجع**..

❖ **محتويات البحث**...

❖ **ملخص البحث باللغة الإنكليزية**.....................................

مقدمة:

جرت العادة على أن يكرّم مبدعونا بعد أن تحتضنهم الأرض، عندئذٍ تطول أقدامهم، ويعلو شأنهم، ويهرع الناس إلى قراءة إبداعهم بل منهم من اكتشف مجهولاً قيماً، وبدافع من شعر بالتقصير فآلمه تأنيب الضمير.

بيد أن تمرداً على تلك العادة تجلى في تكريم الروائي والقاص والشاعر السوري (ياسين رفاعية) مرتين، بوصفه أحد أبرز المبدعين العرب، بما يمتلك من تجربة أدبية، تمتد على مساحة زمنية طويلة، تتجاوز الخمسين عاماً، وهي مع ذلك تتصف بالغنى والتنوع، إذ كتب صاحبها في مجالات عديدة هي: الرواية، والقصة، والشعر، والنقد، والصحافة.

كما اتصف إبداعه فضلاً عن الإجادة والإتقان بالغزارة، إذ قدم إلى المكتبة العربية خمسةً وعشرين مؤلَّفاً، تتوزع على عشر روايات، وثماني مجموعات قصصية، وستة دواوين شعرية، وكتاب مذكرات بعنوان "رفاق سبقوا"، فضلاً عن آلاف المقالات التي كتبها في السياسة والفكر والأدب والفن.

وقد كان مجيداً متميزاً منذ البدايات، إذ نالت قصته الأولى "ماسح الأحذية" شرف الجائزة الأولى في "مجلة النفط" والتي أنتجها التلفزيون التونسي فيما بعد فيلماً سينمائياً، ما يزال يعرض إلى اليوم، كما تم اختيار روايته "مصرع ألماس" لتكون مسلسلاً تلفزيونياً من إخراج نجدت أنزور، فضلاً عن ترجمة الكثير من إبداعاته الروائية والقصصية إلى اللغة الإنكليزية، وإليه يعود الفضل في تأسيس مجلة "عالم المعرفة السورية" بمشاركة الأديب فؤاد الشايب.

وعلى الرغم من هذه الأهمية التي تقع في أولى دواعي البحث، يفاجأ المرء بأن ما كتب في الإبداع الروائي لـ(رفاعية) نزر يسير، ولاسيما في جانب التطبيق السردي، مما شجع الباحث على أن يتخذ من رواياته – التي تكاد تكون أرضاً مجهولة لميدان كهذا – موضوعاً له.

لعل من أهم الأبحاث التي تناولت الإبداع الروائي لـ(رفاعية): "جدلية السرد بين الإمتاع والالتزام" لـ(سامي سويدان)، و"زخم اللعبة الروائية" لـ(يوسف الشاروني)، دون أن يحظى كتاب واحد إلى الآن بدراسة إبداع (رفاعية) الروائي، بيد أن من الأمانة العلمية الإشارة في هذا المقام إلى رسالة ماجستير تحضرها الآن الطالبة علا الخوري بإشراف الدكتور نبيل أيوب في الجامعة اللبنانية بعنوان: "روايتا الممر ودماء بالألوان دراسة سيميائية بنيوية".

تأتي قلة الدراسات التي تناولت إبداع (رفاعية) الروائي في مقدمة صعوبات البحث، فهي لا تعدو كونها دراسات قليلة متفرقة في بطون بعض الكتب، ومقالات منشورة في الصحف والمجلات، يغلب عليها روح المجاملة، فضلاً عن ولعها بالجانب المضموني وزهدها بالجانب الفني، مما حدا بالباحث إلى الاستئناس بها، في حين عوّل بشكل أساسي على الاستزادة من الكتب القديمة والحديثة في مجال السرد النظري والتطبيقي، لتكون مرتكزاً منه ينطلق إلى دراسة "البنية السردية في روايات رفاعية"، وبه يستهدي؛ ليتجنب الانزلاق في معمعة التخبط الذي يعتور بعض مصطلحات السرد ثاني صعوبات البحث، فإشكالية هذه المصطلحات تربك دلالاتها وتجعلها متعددة ومختلفة، على نحو يربك الباحث غير المطّلع.

وبما أن البحث – بوصفه رسالة ماجستير – ينوء بإبداع (رفاعية) كله، فقد اقتصر على رواياته، وعلى "البنية السردية" تحديداً لأنها تتمتع بموقع

محوري في السرد عموماً، وتتصف مع ذلك بالشمولية، إذ تتضمن (الراوي، والمروي: الشخصية والزمان والمكان، والمروي له).

أما عن المنهج المتبع، فقد كان دأب الباحث أن يتعمق في الاطلاع على المناهج جميعاً، إيماناً منه بأن المنهج كالروح للكائن النصي، فما تعارف منهما ائتلف وما تلفر منهما اختلف، وبناءً عليه فقد اصطفى الباحث من المناهج ما يطوع له النص ويسلمه القياد، واستثنى ما يرغب عنه ويعرض، فكان أن استجاب لمجموعةٍ من المناهج التي تتعاضد فيما بينها لتقدم رؤية متكاملة نوعاً ما، تطمح إلى الإحاطة بالنص من جميع جوانبه، ويأتي في مقدمتها: المنهج البنيوي الذي ينفتح على المنهج النفسي، ويأبى القول بفكرة "موت المؤلف"، والمنهج البنيوي التكويني الذي ينفتح على المنهج الاجتماعي، فيرفض الفصل بين النص وعلاقته بالمجتمع والتاريخ، رداً على البنيوية الشكلانية التي تنكر انفتاحية النص على ما سواه، وتقول بانغلاقه على ذاته، فضلاً عن مناهج أخرى لم يجد البحث بدّاً من الاستعانة بها كالمنهجين التاريخي والسيميائي.

وبالنتيجة فقد استجاب البحث إلى مناهج عديدة، اقتضت من الباحث أن يستفيد منها جميعاً تيمناً بالموضوعية والدقة العلمية.

أما فيما يتعلق بما تضمنه البحث فيتحدد بتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة: عرّف التمهيد بالروائي (ياسين رفاعية)، وبيَّن أهميته الأدبية بوصفه روائياً وقاصاً وشاعراً، ثم ناقش أهم ما قيل في تعريف السرد محاولاً التخلص من إشكالية المصطلح بالعثور على تعريف دقيق، وشامل.

أما الفصل الأول فقد تناول "**بنية الشخصية والحدث الروائيين**" في روايات رفاعية، فتعرض لطرق تقديم الشخصية، كما تعرض لنماذجها ولتعدد أصواتها، انتهاءً بتصنيفها من وجهة نظر الثبات والتحول إلى شخصيات نامية وشخصيات مسطحة، أما فيما يتعلق بالحدث، فقد ركز فيه البحث على طرق تقديمه من جهة، وعلى أثر الحبكة في استقبال القارئ له من جهة أخرى.

عمد البحث في الفصل الثاني إلى دراسة "**بنية الفضاء والزمن الروائيين**" لدى (رفاعية)، فحدد بدايةً المعنى الدقيق لمصطلح الفضاء وما يتفرع عنه، ثم ناقش الجدوى من العناية بالفضاء النصي ودراسته، مكتفياً بالتركيز على تشكيل العناوين، والافتتاحية، والكتابة الأفقية.

كما أفرد البحث قسماً يبين من وجهة نظر بنيوية أن أهمية مكونات البنية السردية إنما تُعزى إلى العلاقة التي تربط بينها وتوحدها، أما في دراسة الفضاء الجغرافي، فقد دأب البحث على تتبع تحولات دلالة المكان، ليبيِّن أنها غالباً ما تكون خاضعة لاعتبارات خارجة عنه، كما تعرض البحث للزمن الروائي عند (رفاعية)، فركَّز على تقنياته الأساسية وهي: الاسترجاع، والاستباق، وسرعة السرد، مبيناً جمالياتها ودواعيها وآليات استخدامها.

تناول البحث في فصله الأخير "**بنية المنظور الروائي**"، فبين أنواع الرواة لدى (رفاعية)، وحاول أن يبرهن على أن طبيعة السرد وموضوعه هما اللذان يعيِّنان الراوي القادر على تسلُّم دفَّة السرد، وأن الضمير لا يعبر بالضرورة عن الرؤيةالتي تتحكم بالسرد، ونظراً لتدخل الراوي في سرد كلام الشخصيات

وأفكارهـا، فقـد أُفـرد قسـمٌ يعـرِّف بالأساليب التـي اعتمـدها الـراوي لـذلك، ويبـيِّنُ آلياتِ استخدامها ودواعيَها ومواضعَها في الخطاب السردي.

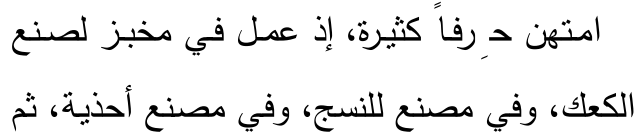
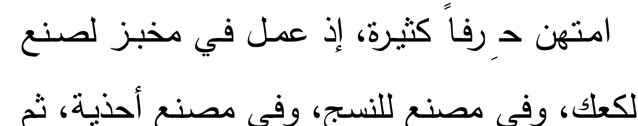
وأخيراً خاتمة البحث وفيها تُجمل أهم النتائج التي خلُص إليها الباحث.

- تمهيد

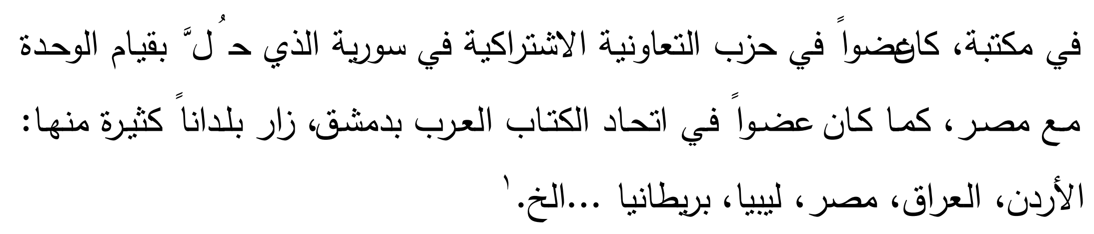
١– ياسين رفاعية؟

– حياته في سطور:

روائي، وقاص، وشاعر، ولد سنة ١٩٣٤م في حي (العقيبة) في دمشق، حيث درس الابتدائية في مدرسة خالد بن الوليد، لكنه لم يتابع تحصيله العلمي، إذ أجبرته ظروفه الحياتية الصعبة على أن يترك الدراسة، ويخوض ميدان العمل طلباً للرزق، غير أنه توجه فيما بعد إلى تثقيف نفسه، فدخل هذا المجال.

امتهن حِرفاً كثيرة، إذ عمل في مخبز لصنع الكعك، وفي مصنع للنسج، وفي مصنع أحذية، ثم في مكتبة، كان عضواً في حزب التعاونية الاشتراكية في سورية الذي حُلّ بقيام الوحدة مع مصر، كما كان عضواً في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، زار بلداناً كثيرة منها: الأردن، العراق، مصر، ليبيا، بريطانيا ...الخ.[1]



ياسين رفاعية ١

يقطن (رفاعية) الآن في لبنان حيث يزاول مهنة الصحافة، ويتابع نشاطه الإبداعي في الرواية والقصة والشعر وكتابة المقالات النقدية.

---

[1] انظر: رفاعية، ياسين: "التراب". مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – العدد ٧٥ – تموز ١٩٧٧م. ص٢٨٥.

وانظر: كامبل، روبرت. ب: أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية. الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، الجزء الأول، ٦٤٨.

- **علاقة الرواية بالسيرة الذاتية:**

لم يكن (رفاعية) يجد حرجاً في أن يقدم نفسه في أبطال رواياته، ولكنه كان حريصاً في الوقت نفسه على أن يخلع عليهم أقنعةً تستر بعض ملامحه فيهم، لذلك فإن المطّلع على إنتاجه الروائي، يمكنه أن يتعرف إلى حياته بتفاصيلها، ولاختلاف أبطال رواياته عمرياً إنما يمثل تعدد المحطّات العمرية (الطفولة، الشباب، الكهولة، الشيخوخة) التي مرّ بها في حياته، فالمرحلة الأولى التي أمضاها في مسقط رأسه دمشق وتتلخص بخمسٍ وثلاثين عاماً، كانت نهايتها عندما انتقل للإقامة في لبنان سنة ١٩٦٩م، تُقدَّم في ثلاث روايات هي: "مصرع ألماس" التي تعرضه طفلاً مفتتناً برجالات دمشق النصف الأول من القرن العشرين، وبقصص الجن التي كانت تُروى له، و"أسرار النرجس" التي تصوره صبياً ينشأ في بيت دمشقي قديم، تقطنه أُسرٌ أخرى لعماته وخالاته يعمل طيلة النهار فيمنعه ذلك من متابعة دراسته، فقد كانت مرحلة شبابه المبكّر مملوءة بالتعب والمعاناة، لذلك كان يتحين أوقات الفراغ ليمارس هواية الكتابة، يقول:

"**إنني في الأصل عامل لم تتح لي ظروف حياتي أن أتابع دراستي، وبسبب ذهابي إلى المخبز الذي كنت أعمل فيه منذ الرابعة صباحاً حتى السادسة مساءً. لم أكن أستطيع حتى القراءة. كنت أعيش حياة صعبة .. وكان التعب يهدني فأذهب إلى النوم مباشرة. كنت أحاول الكتابة في أيام البطالة**"[1]

و"وردة الأفق" التي تقدمه وقد أصبح شاعراً ذا تجارب غنية ومتعددة.

---

[1] المرجع السابق. ٦٤٨/١.

أما المرحلة الثانية من حياته، فتمثله في الكهولة والشيخوخة، روايات البطل الكهل أربع هي ذاتها التي تحدثت عن الحرب الأهلية اللبنانية: "الممر، امرأة غامضة، رأس بيروت، دماء بالألوان" ولكن يمكن أن يُستثنى من الأخيرة نصفُها الذي عاشه بطل الرواية في لندن، فكأنه يمثل الإقامة المؤقتة لـ(رفاعية) في تلك المدينة الأوروبية. تبقى روايات الشيخوخة وتمثلها "الحياة عندما تصبح وهماً" بوفاة زوجته الشاعرة (أمل جرّاح)، و"وميض البرق" و"أهداب" التي تمثل انتقاله وقد صار شيخاً وحيداً ليس ثمة من يعين شيبته، ويؤنس غربته.

والجدير بالذكر أن ثمراته الإبداعية الأولى في مجال النشر كانت قصصية، فقد أصدر أربع مجموعات على التوالي هي: "الحزن في كل مكان ١٩٦٠م، العالم يغرق ١٩٧٣م، العصافير ١٩٧٤م، الرجال الخطرون ١٩٧٧م" قبل أن يصدر روايته الأولى "الممر ١٩٧٨م"، ويُلحظ في هذه المجموعات -كما في إبداعه كلّه- اتّشاحُها بالحزن والسوداوية، وذلك ما يوحي به عنوانا مجموعتيه الأولى والثانية.

- **مؤلفاته***

- **الروايات:**

١- الممر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

- المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

---

* انظر: رفاعية، ياسين: العصافير. دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م، ص١٧٤-١٧٥.

٢- مصرع ألماس. الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

- الدار المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- آفاق عربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣م.
- دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٧م.

٣- وردة الأفق. هارلكن للنشر، أثينا، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

- دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م.

٤- دماء بالألوان. الدار المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

- دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

٥- رأس بيروت. دار المتنبي، باريس – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٦- امرأة غامضة. دار سعاد الصباح، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

- دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

٧- أسرار النرجس. دار الخيال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

- دار الخيال، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.

٨- وميض البرق. دار الخيال، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٩- الحياة عندما تصبح وهماً . دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

١٠- أهداب. دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

- **القصص:**

١١- الحزن في كل مكان. دار الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى،١٩٦٠م.

- دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية،١٩٨٠م.

١٢- العالم يغرق. دار ابن زيدون، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

- دار النهار، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

١٣- العصافير. الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م.

- دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٧م.
- دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م.
- دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م.

١٤- الرجال الخطرون. دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٧م.

١٥- العصافير تبحث عن وطن (قصص للأطفال). دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

١٦- الورود الصغيرة (قصص للأطفال). دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

١٧- نهر حنان. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

١٨- الحصاة (مختارات). الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

- **الشعر:**

١٩- جراح – رسائل حب وبوح. كتاب الشعلة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٦١م.

٢٠- لغة الحب. دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

– المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

٢١- أنت الحبيبة وأنا العاشق. دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

– دار الخيال، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

٢٢- كل لقاء بك وداع. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٢٣- حب شديد اللهجة. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٢٤- أحبك وبالعكس أحبك. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

- **مذكرات:**

٢٥- رفاق سبقوا. رياض الريس للنشر، لندن، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٢ – السرد:

- **نشأته:**

نشأ هذا المصطلح على يد (ايخنباوم) سنة ١٩١٨م[1]، ثم ظهر (فلاديمير بروب) سنة ١٩٢٨م بكتابه "مرفولوجيا الحكاية" ليكون رائداً في هذا المجال[2]، وهكذا استمر هذا المصطلح في صيرورته النقدية على يد "**ذرية بروب** (Progeny Proop) **مثل غريماس وبريمون وتودوروف وجنيت**"[3] وغيرهم من الباحثين إلى أن تبلور على يد (تزفيتان تودوروف) سنة (١٩٦٩م)، ليكون فرعاً من أصل كبير هو "الشعرية Poetics"[4].

- **تعريفه لغةً:**

تقترب الدلالات المعجمية المتعددة للـ(سرد) من معناه الاصطلاحي دون أن تطابقه، فقد جاء في لسان العرب: "**السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً [...] وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه [...] وقوله عز وجل: "وقدِّر في السرد" قيل هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة**"[5]

---

[1] انظر: ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣م، ص٦٣.

[2] انظر: وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم. دار أقطاب الفكر، د.ط، ٢٠٠٧م، ص٢٩.

[3] إبراهيم، عبد الله: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص١٠-١١.

[4] انظر: وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات. ص٢٩.

[5] ابن منظور (جمال الدين محمد): لسان العرب. دار صادر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٧م، مادة: سَ رَ دَ، ٢١١/٣.

فالدلالات اللغوية للـ(سرد) متعددة يمكن أن تُجمَل في: الاتساق، التتابع، جودة سياق الحديث، حسن التقدير، كما تجدر الإشارة إلى أن دلالة السرد على السرعة لغةً تتفق مع صفته في النثر القصصي عموماً؛ إذ يغلب على زمن السرد أن يكون سريعاً، أو على الأقل أسرع من زمن القصة المروية، على الرغم من وجود تقنيات تُبطئ السرد مثل المشهد والوقفة الوصفية إلا أن عملها يبقى محدوداً إذا ما قُورِن بعمل التقنيات ذات الوظيفة المضادة مثل: الحذف والتلخيص.

- **تعريفه اصطلاحاً:**

لم ينجُ هذا المصطلح من الخلافات التي تقع عادة بين النقاد والدارسين حول تعريف المصطلحات الأجنبية، ولعل مردَّ إشكاليته اختلافُ المدارس الأجنبية (الفرنسية والإنكليزية والأمريكية) التي تناولته بالدراسة والبحث من جهة، واضطراب الترجمات العربية في بحثها عن معادلات لفظية تعبر بدقة عن مصطلحاته من جهة أخرى.

تبرز الإشكالية بشكلها الجلي في كثرة المصطلحات التي استخدمها النقاد للتعبير عن وجهتي السرد بشكل عام، وهما: (علم السرد Narratology) و(السردية Narration)، وقد ميَّز يوسف وغليسي بينهما بعدما لمس مدى التخبط الذي يقع فيه معظم النقاد في استعمالهما، فـ(علم السرد) يُعنى بـ"**تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي (..) وهي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟ [...] ويمثله ستنزال وتودوروف وجينات بصفة خاصة**"[1] فهو يدرس الراوي، والمروي الذي يتضمن

[1] وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات. ص٣١-٣٢.

الشخصيات والحدث والزمان والمكان، كما يدرس طريقة الحكي، أما توجُّه السردية فهو "**يدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية، أي مجموعة من المضامين السردية الشاملة يمثل هذا الاتجاه كل من بروب وغريماس وكلود بريمون.**"[1].

بيَّن بعد ذلك افتقاد القدرة على التمييز بين هاتين الوجهتين لدى بعض النقاد، فقد أطلقوا على علم السرد: السردانية، السرديات، المسردية ... الخ، في حين أطلقوا على السردية: القصصية، الحكائية، الساردية، وثمة من أبدل بينهما[2].

عرَّف (جيرار جنيت) السرد بأنه: "**المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية**"[3] والتعريف نفسه تقريباً يقدمه (عز الدين إسماعيل) إذ يرى أن مهمة السرد إنما تكمن في "**نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية**"[4] ويؤيد (شلوفسكي) أيضاً ما ذهب إليه (جنيت) في تعريف السرد، إذ يقول: "**فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية فيجب عليك إخراجه من متوالية وقائع الحياة**"[5].فقد ركَّز هؤلاء النقاد فيما انتهوا إليه من تعريفات على أن السرد هو صياغة الوقائع الحياتية في قوالب لفظية، في حين تنبَّه (هايدن وايت) على أن القضية الجوهرية في السرد تكمن في الكيفية التي تُحوَّل بها المعلومات الواقعية إلى حكي، أي كيف تنتظم التجربة الإنسانية في بنى من المعاني،

---

[1] المرجع السابق. ص٣١-٣٢.

[2] انظر: المرجع نفسه. ص٤٢-٤٣.

[3] مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص٧٥.

[4] إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، الطبعة السادسة، ١٩٧٦م، ص١٨٧.

[5] مجموعة من الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د.ط، ١٩٨٢م، ص١٦.

تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث؟[1] وبهذا فقد أضفى (وايت) على السرد معنى جديداً، فهو لا يعني مجرد انتقال الحوادث من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية، بل هو عملية منظّمة تتطلب قدراً من التفكير في الطريقة أو "**الآلية التي تنتج القصة**"[2].

وثمة أسس عامة يكاد النقاد والدارسون يتفقون على تضمنها في البنية السردية هي: الشخصية، الحدث، الزمان، المكان، الرؤية السردية، وهي التي ستكون موضوع الدراسة.

---

[1] انظر: الكردي، عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة. دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الثانية، د. ت، ص١٣.

[2] شبيب، سحر: المقولات الجمالية في الرواية النسوية: نماذج من سورية ولبنان. دار طلاس، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م، ص٨١.

الفصل الأول:

بنية الشخصية والحدث الروائيين

"دعونا نذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية"

* فرجينيا وولف

كان حضور الشخصية الروائية ضئيلاً لصالح الحدث الصادر عن الآلهة وفقاً للشعرية الأرسطية، ثم علت مكانتها وبرزت أهميتها مع علو مكانة الفرد في المجتمع البرجوازي، فخضع لها الحدث، إلا أن مجدها الآن آخذٌ بالأفول في الرواية الحديثة محاكاةً لتدني قيمة الإنسان في المجتمع الحديث.

إن وجود الشخصية مرهون بالحدث الذي يصدر عنها ويؤثر فيها، لذلك فإن العلاقة وثيقة بينهما يؤكدها أن "**التغير الحكائي الذي يطرأ على الأحداث غالباً ما يجلب معه تغيراً مواكباً يلحق الشخصية التخيلية في ذاتها وفي علاقاتها بالشخصيات الأخرى**"[1].

على الرغم من تلازم الشخصيات والأحداث، فإنه سيتم الفصل بينهما فيما يأتي لتسهيل الدراسة.

أولاً: بنية الشخصية الروائية:

يمكن أن يُعزى الاختلاف الذي جرى حول المعنى الدقيق لمفهوم الشخصية الروائية والشخص إلى قلة المعرفة التي تقرِّرها فيرجينيا وولف (Virginia Woolf)* بالقول:

"**دعونا نذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية**"[2].

---

[1] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص٢٣٩.

* فيرجينيا وولف (١٨٨٢-١٩٤١م): ناقدة وروائية بريطانية، وإحدى أهم الشخصيات اللامعة في أدب الحداثة، لها إسهامها الكبير في توضيح تقنية تيار الوعي. وهي غالباً ما تبجَّل بوصفها البشير لما يدعى "الموجة الثانية للنسوية"، على الرغم من النقد الذي وُجه إليها من بعض أنصار المذهب النسوي.

- Macey, D .(2000) *"The Penguin Dictionary Of critical Theory"* England, London: Penguin, p 404.

[2] جيمس، هنري (وآخرون): نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٤، ص١٧٤.

فبعضهم رأى أن الشخص هو الفرد الموجود في الواقع، الإنسان الحي الذي يتنفس ويفكر ويعيش، أما الشخصية فهي التي يقتصر وجودها على عالمي الرواية والنقد، لذا فهي زائفة ومحض خيال[1].

وبعضهم رأى أن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص، أمر لا معنى له، فالشخصية تمثيل للشخص يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل. فهي، إذاً، مزيج من الواقع والخيال[2].

انطلاقاً من كون الرواية بالمجمل بحثاً في حقل الإمكانيات الإنسانية، وكل ما يمكن للإنسان أن يصيره، فإن الاعتقاد بإمكانية تحقق الشخصية الروائية، ينفي عنها حتمية زيفها وخياليتها المحضة، ويثبت حقيقتها النسبية سواء للقارئ أم للروائي الذي "**يمزج وبنسب محدودة الواقع بالخيال لكي يخلق لنا شخصية مقنعة فنياً. إذ لا نجده يهتم بتصوير الشخصية الموجودة فعلاً بقدر اهتمامه بتصوير ما يجب أن تكون عليه الشخصية.**"[3]

لا بد لدراسة بنية الشخصية الروائية من التعرض أولاً إلى أولى الأمور التي يمكن أن تشغل الروائي في أثناء كتابة الرواية، ولاسيما في بدايتها، والتي إن أجادها وأحسن استخدامها، أتاحت له أن يخلق شخصيات متعايشة في جوِّ الرواية دون أن يبدو عليها أي نفور أو إقحام، وهذه الأمور هي:

١- طرق تقديم الشخصية:

[1] انظر: سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩١م، ص٧٠.

وانظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية". مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – العدد ٢٤٠ –كانون الأول ١٩٩٨م، ص٨٥.

[2] انظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص٢١٣.

[3] حمود، ماجدة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي. منشورات وزارة الثقافة, دمشق، د.ط، ١٩٩٧م، ص١٥٧.

١-١ الطريقة المباشرة (التحليلية):

تكون غالباً عن طريق الراوي إذ يقدم الشخصية باستخدام تقنية التسمية أو من خلال صفاتها الجسدية أو النفسية، يرسمها من الخارج، ثم يلتفت إلى أفعالها وتصرفاتها فيشرحها ويعقّب عليها دون أن يشعر بالحرج من إبداء رأيه فيها بشكل صريح.

- **الوصف الجسدي للشخصية:**

لا يمكن أن تقدم الشخصية الروائية دفعة واحدة، لأنها"**نتاج عملٍ تأليفي**"[١] كما يقول رولان بارت (Roland Barthes)*، لا تكتمل صورتها إلا في نهاية الرواية، وذلك يكون –وفقاً للمقياس الكمي – بأن يعمد الروائي إلى أن "**يبرز عادةً مجموعةً من المعلومات الناقصة، ويشرع شيئاً فشيئاً يكملها ليضيء جوانب الشخصية.**"[٢]

قد تستمدُّ الشخصية الروائية حيويتها من العناية بتفاصيل الفعل الصادر عنها مهما قلَّ شأنه، ومن محاولة تقديم هذه التفاصيل بصيغة الحاضر، من ذلك ما فعله (رفاعية) في التقديم لشخصية المومس (سعدية) في رواية "أسرار النرجس"، إذ بدت شخصية واقعية حيَّة بصفاتها وحركاتها، فهي "**امرأة في**

---

[١] لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٥٠.

*رو لان بارت (١٨١٥-١٩٨٠م): ناقد وعالم دلالة فرنسي، ولد فيشيربور وتوفي في باريس بعد دراسات كلاسيكية وتجربة في المسرح. تعرف إلى علم اللغة البنيوي عن طريق سوسير (Saussure) وهجلسمليف (Hjelmslev). ثم أصبح من أوائل الذين طبقوا النقد الشكلي. من كتبه: لذة النص (١٩٧٣م)، درجة الصفر في الكتابة (١٩٥٣م)،عناصر علم الدلالة (١٩٦٤م).

- شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب. جرّوس برس، طرابلس، لبنان، د.ط، ١٩٩٦م، ص٧٠-٧١.

[٢] الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية: دراسة نقدية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص٩٣.

الثلاثين من عمرها، تميل إلى السمنة، متبرِّجة، جالسة على القاطع. تعلك اللبان وتطقطق بها كأي مومس. رحبت بالأستاذ بلهجة مغناج يا أهلاً .. أهلاً بالأستاذ."[1]

إنها طريقة تبعث الحياة في الشخصيات المقدَّمة على نحوٍ يشعر فيه القارئ بأنه يراها ويعايشها، وقد أطلق عليها بيرسي لبوك (Percy Lubbock)* – بسبب ذلك – تسمية "الإظهار"[2].

وكذلك كان تقديم شخصية (وداد) في رواية "أهداب"، من خلال سلوكها مما جعلها أكثر إقناعاً، إذ أخذت صفاتها تتكشف تدريجياً للقارئ مقترنةً بالحركة المتتابعة للأفعال:

"**تناولت علبة دخان وسحبت سيكارة وأشعلتها وراحت تمجُّها بشراهة، ثم تحاول إخراج البلغم المستعصي من حنجرتها."**[3]

فالقارئ هنا يشعر بهذه الشخصية ماثلة أمامه، وحاضرة بلحمها ودمها، يراها فيشمئز من سلوكها.

عندما يصف الراوي شخصية (ألماس) جسدياً في رواية "مصرع ألماس"، يشعر القارئ بأننا أمام شخصية نابضة بالحياة، مكوَّنة من لحمٍ ودم. ولعل السبب يكمن في دقَّة الوصف وتركيزه على الجزئيات مع اقتران ذلك بالحركة. فيصفه الراوي بأنه: "**مشدود القامة كالرُّمح، بطربوشه الخمري الذي بالكاد يلامس حاجبيه الكثيفين، إنه ألماس، بسمرته الداكنة، وشاربيه الأسودين المعقوفين إلى أعلى. وبعينيه المزنرتين بكحل أسود، وكان خنجره بارزاً من**

---

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. دار الخيال، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م، ص٩٨.

* بيرسي لوبوك: ناقد انكليزي. ولد عام ١٨٧٩م، وتوفي عام ١٩٦٥م. له: – صنعة الرواية (١٩٢١م).

–الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية السورية العربية. ص٤٢٩.

[2] انظر: هوثورن، جيرمي: دراسة الرواية. ترجمة: عدنان عزوز، د.ن، د.ط، د.ت، ص٧١.

[3] رفاعية، ياسين: أهداب. دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص١٦.

شملته المزركشة التي تلفُّ وسطه، ويده اليمنى تداعب شاربيه تارة، وتارة تلامس مقبض الخنجر الكبير."[1]

فالراوي في هذا الوصف يحاول استحضار شخصية (ألماس) باستخدام أفعال مشهدية (تداعب، تلامس) ترهِّن السرد وتبعث فيه الحياة.

غالباً ما يُقدم الوصف الجسدي للشخصيات الروائية لدى (رفاعية) من وجهة نظر الجنس الآخر، فإذا كان الموصوف رجلاً، فإنه يُقدم من منظور شخصية نسوية والعكس صحيح، ويبدو أن (رفاعية) كان يقصد هذا التقديم؛ لأن الذكر أكثر دقة وقدرة على أن ينتبه إلى ما تتمتع به المرأة من صفات خارجية ولاسيما أنثوية، من شخصية أخرى تنتمي إلى الجنس نفسه، وبالمقابل فإن المرأة تكون أقدر من الرجل على تصيد الملامح الرجولية في شخص ما، ولعل الحضور الغالب لثنائية الذكر والأنثى في رواياته ساعد على هذا التقديم، الذي كان يتم بتدخل خجول من الراوي، فكأن (رفاعية) أراد للقارئ بهذه الطريقة أن يقترب أكثر من العمل الأدبي، بأن يرى كيف تُرسم له بعض الشخصيات عن طريق شخصيات أخرى، دون أن يتدخل وسيط هو الراوي في تقديمها.

واللافت للانتباه أنه وصف يُعنى كثيراً بالملابس، مما كان يزيد في وضوح الشخصية، ولاسيما أن وصف الملابس ينبئ أحياناً عن صفات الشخصية. ففي رواية "وردة الأفق" تقدم الصفات الجسدية لشخصية (زينب) الطالبة الجامعية من وجهة نظر الشاعر (يوسف الراعي)، ويتولى الراوي مهمة عرض تلك الصفات عن طريق تأملها من قبل (يوسف) عندما كانت

---

١ رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٧م، ص٢٣.

(زينب) تقف أمامه بعد التعارف الذي جرى بينهما دون أن يَغفل في أثناء ذلك عن وصف ملابسها:

"**لعلها في الثانية والعشرين. أنيقة ببساطة، شعرها الأسود مرفوع إلى مؤخرة رأسها، فإذا به تاج متألق فوق وجه أبيض ناعم وعنق طويل دقيق رقيق.كلٌّ تفاصيل وجهها ناعمة، يتدلى من أذنيها قرطان متلونان بلوني قميصها وقورتها. تنورتها التي تلفٌّ جسماً طرياً حتى الركبتين، ثم بقية قدميها حتى صندل خفيف دون كعب. . انتبهتْ أنهيتأملها، فتشاغلتْ بالنظر إلى باقة ورد.**"[1]

واضح أن طريقة الوصف تقوم على مبدأي التدرج والاستقراء في آن، فمبدأ التدرج يبدو في الانتقال في الوصف من العام إلى الخاص، ومن الأعلى إلى الأسفل. أما الاستقراء فهو يعتمد على التدرج كي يعلل الوصف العام "**أنيقة ببساطة**" بالانتقال إلى التفاصيل التي تثبت صحته، بيد أنَّ هذه الطريقة كانت تصنيفية لا تُقدم من خلال الحدث أو فيما يخدمه، فقد بدت (زينب) هنا كصورة في لوحة ٍ يتأمَّلها (يوسف) تأمُّلاً خارجياً.

إلا َّ أنَّ وصفاً تصنيفياً كهذا قليل في روايات (رفاعية)، إذ غالباً ما يأتي الوصف مقترناً بالحدث، يعبِّر عنه، ويبيِّن أثره في الشخصية الروائية. ففي رواية "الممر" يرسم الحدث الملامح الجسدية لشخصية (محمود)، ويتعرَّف القارئ إليها من خلال شخصية أخرى: "**الآن تنتبه له رنا: أسمر. رقيق الجسد. وجهه ينمُّ عن حزن وصرامة في آن. شارباه أسودان دقيقان. أصابعه متناسقة. لفافته دائماً بين إبهامه وسبابته. نظيف، قميص أبيض مخطط بالأزرق. بنطاله متجعِّد قليلاً لكنه نظيف.**"[2]

---

١ رفاعية، ياسين: وردة الأفق. دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م، ص٦١.

٢ رفاعية، ياسين: الممر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م، ص١٢.

فالحزن المنبعث من وجه (محمود)، ونحافة جسمه، ولفافة التبغ الموجودة بين إصبعيه بشكل دائم، كل ذلك يعبِّر عما يقاسيه من توتر وضيق بسبب **الحرب الأهلية اللبنانية***وما خلفته من قتلٍ ودمار، فرضا عليه حصاراً في ممرٍّ مظلم، يضيق عليه، فيبدو له قبراً.

يحرص الروائي على تقديم شخصياته الروائية من خلال علاقتها بالأحداث. ففي رواية "أسرار النرجس" تقدم شخصية (زين العابدين) من خلال صفاتها المعنوية، في حين ترسم شخصية (أسامة) جسدياً، يقول الراوي – الشخصية:

"**نشأت صداقة عميقة بيني وبين أسامة، ذلك الفتى الأشقر، الذي يشبه أخواته البنات إلى حد لا يستطيع المرء أن يدرك إن كان بنتاً أو صبياً، خصوصاً أنه يترك لشعره الحريري أن يسترسل على كتفيه، كان جميلاً حقاً، أزرق العينين، فارع الطول، متغاوياً بنفسه، كما يصفه الأصدقاء المعارف.**"[1] يتحدد دور (زين العابدين) من الناحية النفسية، إذ تصور الرواية حالة الصراع النفسي التي يقاسيها في تراوحه بين حبه الشاذ لـ(أسامة) من جهة، وحبه لله والإسلام والمبادئ من جهة أخرى، أما (أسامة) فقد تحددت علاقته بالأحداث من خلال صفاته الجسدية التي افتتن بها (زين العابدين).

يظهر مما تقدم الارتباط الوثيق بين الوصف الجسدي والوصف النفسي؛ إذ قلما يرد الأول دون أن يرافقه الثاني، وا ِن تم التركيز على الوصف

---

* تجدر الإشارة إلى أن هذه التسمية أطلقت على ما توحي به تلك الحرب دون أن يعبِّر عن حقيقتها، فهي توهم بأنها حرب عقائدية بالدرجة الأولى، تدور بين أهالي لبنان، وسببها اختلاف الأديان والطوائف، لتموِّه بذلك عن حقيقتها الاستعمارية القائمة على خلق الخلافات وتعميقها بين اللبنانيين بما يتفق مع مصالح الدول الطامعة، لذلك فإن معنى التسمية يعبر عن نقيض حقيقتها المتمثلة في كونها حرباً خارجيةً موجهةً (ضد الأهلية اللبنانية).

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص٣٣.

الجسدي وحده، فلأنّه لا مناص له من أن يوحي ببعض الصفات النفسية للشخصية الروائية.

- الوصف النفسي للشخصية:

تعددت الوسائل التي اعتمدها الروائي في تقديم الشخصيات الروائية من الناحية النفسية، فهو تارةً يقدِّمها من خلال الأحداث وتطورها، وتارةً أخرى يقدمها بالاعتماد على تقنية الاسترجاع من خلال إحدى الشخصيات الأخرى، وقلّما كان يقدم وصفها النفسي بشكلٍ تقريري.

ففي رواية "مصرع ألماس" تقدم الصفات النفسية لـ(ألماس) من خلال أحداث يؤدي فيها دور البطولة، يعرض الروائي تلك الأحداث في قالب حكائي، عِبر مجموعة روايات تسردها شخصيات مختلفة في الرواية. بعضها يظهر فيه صفة الشجاعة، وذلك عندما أعاد العفريتَ الطفلَ التائه إلى أمه العفريتة في المقبرة، دون أن تجرؤ على إيذائه، بل إن هناك رواية أخرى، تظهر صداقته مع الجن والعفاريت الذين كانوا يحرسونه ويهابونه في الوقت نفسه.

وثمة رواية تصف ما تميَّز به من حنكة وجرأة، وذلك عندما خدع الجنود الفرنسيين الذين أرادوا اقتحام المقبرة للقبض عليه ليلاً، فرفع عباءات بيضاء على أغصان الأشجار، وراح يحرّكها بخيوط كان يمسكها بيده، فبدت تحت ضوء القمر الشاحب أشباحاً، أرهبت الجنود ومنعتهم من اقتحام المقبرة.

يستغلُّ الراوي حادثة مقتل (حسنية البلطجي) زوجة (أبو الود) الرجل الوطني، ليضيء جوانب نفسية أخرى في شخصية (ألماس)، فهو قبل ذلك لم يتخلَّ عن (أبو الود) عندما أصيب برصاصة أقعدته في أثناء قتاله الجنودَ الفرنسيين، إذ راح يقدم له ولزوجته كلَّ ما يحتاجان إليه من مساعدات،

ويوصي أهل الحي بهما، مما يدلّ على شهامته وكرمه ووطنيه، لكنه يُقْدم فيما بعد على قتل (حسنية) عندما اكتشفها تخون زوجها (أبو الود) مع رجلٍ آخر، مما يكشف فيه صفتي الوفاء للصديق والغيرة على شرفه.

أمَّا شخصية (أمل) في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً"، فإنها تقدم على النقيض من مبدأ التدرُّج، إذ يبيِّن الراوي صفاتها النفسية أولاً، ثم ينتقل إلى وصفها خارجياً، فهي تظهر ذات كثافة نفسية، مملوءة بالمرح والتفاؤل، غير أنها صارت فيما بعد تعيش حالة تمزقٍ داخلية منبعثة من خوفها على أولادها وزوجها من شرور الحرب الأهلية اللبنانية، ومن قلقها على حياتها المهددة بالموت بسبب قلبهاالمتعب، كلّ ذلك يقدمه الراوي من خلال الأحداث التي تتعرض لها الشخصية، ومن خلال ردود الأفعال الصادرة عنها حيال تلك الأحداث.

يعمد الراوي أحياناً إلى تقديم الصفات النفسية للشخصية الروائية من خلال تقنية الاسترجاع (Analepsis)، ففي رواية "رأس بيروت" توجِّهُ جهةٌ غير معروفة رسالة تهديد إلى (أبو جميل)، تطالبه فيها بالرحيل عن الحي مباشرةً وإلاّ نسفتْ له المعمل والمنزل، عندها يشرع الدكتور (أسعد) باسترجاع ماضي الرجل وصفاته النفسية، فقد "**كان دائماً مضيافاً، مرح النفس، يلهي الناس الخائفين بحكاياه الضاحكة في محاولة منه ليتناسوا ما يحدث في الخارج من اقتتال ومذابح**."[1] بهذا الوصف النفسي يتبين للمتلقي العلاقة الطيبة التي تتسم بها معاملة (أبو جميل) لأبناء حيه على اختلاف مللهم وطوائفهم، مما يرجح أن يكون التهديد قد جاء من خارج الحي، وتحديداً من قبل أولئك الذين طردوا الفلسطينيين والمسلمين من القسم الشرقي، ويحاولون طرد (أبو جميل)

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. دار المتنبي، باريس – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص٧٦.

وكل من ينتمي إلى الدين المسيحي إلى القسم الشرقي؛ كي يقضوا بذلك على صيغة العيش المشترك في بيروت تمهيداً للسيطرة عليها.[1]

إلا أن التقنية الأبرز في التقديم للشخصية من الناحية النفسية، هي التسمية، التي يحرص الروائي على انتقائها؛ كي تعبِّر تماماً عن جوهر الشخصية أو عن نقيضها على سبيل المفارقة كما سيتضح فيما سيأتي.

- **تقنية استخدام التسمية:**

ربما تكون "**التسمية أبسط أشكال التشخيص**" إلاّ أن ذلك لا ينفي أهميتها، فهي غالباً ما تكشف للقارئ الصفة الأبرز التي أرادها لها الكاتب عندما يكون انتقاؤه للتسمية انتقاءً موظفاً هادفاً، ولاسيَّما أن اختيار التسمية لديه يتم عادة بعد أن تتضح معالم الشخصية في مخيلته, وعندها فقط يمكن أن تعدّ "**مرجعاً مستقبلياً وأفق انتظار لـ "توقع" الشخصية التي لن تكتمل إلاّ بنهاية النص الروائي.**"[2]

قد أدرك الروائي (رفاعية) تلك الأهمية وقدرة التسمية على إعطاء دلالة أولية للشخصية الروائية، لذلك يُلحظ أنه قد عني بهذه الناحية، فكان انتقاؤه للأسماء واعياً يعرِّف القارئ بالشخصية، وبطبيعتها، وبانتمائها الطبقي أو الديني أو بمستواها الثقافي.

كانت التسمية في أغلب الأحيان تطابق الشخصية وتعبِّر عنها خير تعبير، وفي أحيان قليلة كانت تعطي دلالة مناقضة لها، ومن الشخصيات التي كشف اسمها عن صفة جوهرية فيها ومطابقة لها شخصية الدكتور (أسعد) في رواية "رأس بيروت"، فالاسم يدل على صفة المرح التي تظهر

---

[1] ويلك، رينيه (وأوستن وارين): نظرية الأدب. ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الشركة الشريفية للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م، ص٢٢٩.

[2] سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي. ص١١٣.

ملازمةً لهذه الشخصية من بداية الرواية ومن الموقف الأول لها مع (أبو بسام)، وذلك عندما كان كلٌّ منهما في شقته ينتظر كعادته وصول جريدة الصباح بلهفة، وقد تأخرت في ذلك اليوم، إلى أن قرَّر (أبو بسام) أخيراً أن يسأل جاره الدكتور (أسعد) عنها، يقول:

"**فكان لا بدَّ أن أدقَّ الباب على جاري في المبنى الدكتور أسعد، وما أن فتح الباب، حتى صاح في وجهي ضاحكاً: حسبت أنك الجريدة** "[1].

ويمكن أن تعدَّ شخصية (أمل) في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" مثالاً آخر على مطابقة الاسم للشخصية، ولا يخفى على من يقرأ السيرة الذاتية للروائي (رفاعية) أنَّ شخصية (أمل) في الرواية إنما هي تجسيد لزوجته (أمل جراح)، "**أمل الذي يوحي بالأمل [...] وفي الحقيقة فإن اسمها كأنما خُلقت له، كانت تجسيداً للقول المأثور : لكلِّ اسم من مسمَّاه نصيب.**"[2]

أمَّا عن الأسماء التي تقوم علاقتها مع شخصياتها على التضاد، فإنَّ خير ما يُمثِّل لذلك هي شخصية (وداد) في رواية "أهداب"، إذ تتناقض دلالةُ اسمها جوهرَها ومظهرَها أيضاً، فقد "**كانت امرأة بشعة، متعجرفة، والغريب أن اسمها عكس شكلها "السيدة وداد" وليس لديها من الودِّ شيء**"[3].

إلاَّ أنَّ تلك العلاقة التضادية قد تكون جزئية توافق جانباً معيناً فقط من الشخصية سواء كان إيجابياً أم سلبياً، فـ(شريف) في رواية "أسرار النرجس" يعمل قواداً على باب مومس تدعى (شهيرة)، لقمة خبزه مما تجنيه هذه المومس بالحرام، ولكنه في الوقت ذاته يتعفف عن مجامعتها – على الرغم من حبه الشديد لها – حين كانت تقدم نفسها له كاعتراف بجميل خدمته لها.

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٤.

[2] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص٤٥.

[3] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١٥ .

يحمل بطل رواية "وردة الأفق" اسم (يوسف الراعي)، وهو اسم – كما يبدو في الرواية – لا تقوم دلالته على علاقة توافق أو تضاد مع الشخصية، ولكن يُ لحظ عند مقارنته باسم الروائي (ياسين رفاعية) مدى التشابه اللفظي بينهما، فالنسبة (الراعي) تحتوي على أربعة أحرف من نسبة الروائي ولديها التتابع عينه، هي الراء والألف والعين والياء (راعي /رفاعي)، أمَّا الاسم (يوسف) فهو يحتوي أيضاً الحرفين الأول والثالث ذاتهما في اسم (ياسين) وعلى الترتيب ذاته، وإذا ما اجتمع هذان الحرفان (ياء، سين) مع تسهيل الهمزة في الياء يصبح اللفظ (ياسين)، اسم الكاتب.

ومما يبعث على الاطمئنان إلى ما تقدم وجود تشابهات غير لفظية بينهما، من أبرزها أن كليهما شاعر في الأربعين من العمر. ولا شك في أن مقاربة كهذه ضرورية سواء عمد إليها الكاتب أم جاءت عفو الخاطر،ذلك أنَّ "**مهمة الناقد ليست البحث عما إذا كانت الحوافز كامنة في شعور الروائي أو في لاشعوره، بل تكمن مهمته في توضيحها وبيان تجلياتها ودلالاتها.**"[1]

يراعي (رفاعية) أحياناً ضرورة أن تدل التسمية على الانتماء الديني لصاحبها، لما سيكون لتلك الدلالة من أثر بالغ في تحديد مجريات الأحداث وتوجيه مسارها، فـ"**الاسم يقيم مع الشخصية علاقة سببية ترابطية لأن دلالة الاسم هي التي ستحدد دلالة الحدث**".[2]

ففي رواية "رأس بيروت" تقديم للحرب الأهلية اللبنانية، التي كثيراً ما يتعين فيها القتل اعتماداً على البطاقة الشخصية في قسمي مدينة بيروت الشرقي والغربي، لذافإن دلالة اسم الشخصية على دين معادٍ للتنظيم المسلح تعدُّ دليلاً كافياً له كي يقدم على قتلها، وهذا ما جرى مع (جوزف) الصحفي،

---

[1] الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية. ص١١٦.

[2] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص٢٥٥ .

فقـد فضـحه اسـمه وأودى بحياتـه لمجـرد أنـه دل علـى انتمائـه إلـى الـدين المسيحي، يقول الراوي – الشخصية مخاطباً (جوزف):

"**إذا سـألك أي شـخص مـن المسـلحين عـن تـذكرة هويتـك أبـرز لـه بطاقـة الصـحافة .. فقـال لـي : واسـمي يـا أسـتاذ .. اسـمي يفضـحني .. فتـذكرت أن اسمه جوزف .. إنه يكشفه ببساطة ودون تردد .**"[١]

علـى الـرغم مـن أن ثبـات اسـم الشخصـية أمـر ضـروري، ينبغـي علـى الروائـي أن يحـرص عليـه؛ لأنـه يزيـد فـي مصـداقية الشخصـية، ويسـهم فـي تلاحـم السـرد، إلاّ أنـه لـيس ملحَّـاً؛ إذ يمكـن للروائـي أن يعمـد إلـى تغييـر تسـمية الشخصية الروائية عندما يتوفر لديه التسويغ المقنع لذلك.

يبـدو أن (رفاعيـة) لـم يكـن متنبهـاً علـى محـاذير هـذا الأمـر، حـين عمـد فـي روايتـه "أسـرار النـرجس" إلـى اسـتبدال اسـم (كـاترين) بلقبهـا (حسـناء)، ممـا أثـر سـلباً فـي تماسـك السـرد، وأدى إلـى تشـويش صـورة الشخصـية؛ لأن اسـتخدام الاسـم (كـاترين) جـاء متأخراً وبشـكل مفـاجئ، وكـان حضـوره قويـاً فـي الوقـت نفسـه، علـى نحوٍ يظـن فيـه القـارئ أنهـا شخصـية أخـرى غيـر (حسـناء)، إذ لـيس ثمة ما يستدعي استخدام الاسم واللقب في الرواية كل على حدا.

بيـد أنَّـه فـي شخصـية أخـرى كُنـى (أم وحيـد) وهـي لـم تنجـب إلا ابنـاً واحـداً جمـع _ بعدما ترمَّلـت فـي الروايـة _ بـين اسـمها (آمنـة) وكنيتهـا. و علـى الـرغم مـن أنَّ علَّـة الترمُّـل غير مقنعـة بمـا فيـه الكفايـة, إلاّ أنَّـه يمكـن أن يُلحـظ فيهـا شـيء مـن الصـحة عنـد مقارنتهـا بمـا ارتـآه (سـمر روحـي الفيصـل) فـي تفسـير الـدافع الـذي يكمن وراء اختيـار الـروائيين السـوريين الاسـمَ أو الكنيـةَ للشخصـية النسـوية، إذ يقـول: "**تـدر جمعهـم بـين الاسـم والكنيـة بالنسـبة إلـى الشخصـية**

---

[١] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٣٠ .

للسوية. ويخيَّل إلي أنَّ هناك قاعدة تحكم استعمال الاسم والكنية هنا. هي كون الشخصية النسوية عزباء أو متزوجة."[1]

فقد كانت تدعى قبل الترمُّل بكنيتها، وعندما توفي عنها زوجها صارت تدعى باسمها تارةً وبكنيتها تارةً أخرى، فكأنما أراد الروائي أن يعبر بهذا الجمع بين الاسم والكنية عن صفة جديدة طرأت فيما بعد على الشخصية، جعلتها تعيش حالة أخرى، فلا هي عزباء ولا متزوجة بل هي أرملة.

يلحظ أن (رفاعية) قد نوع في اختيار أسماء شخصياته الروائية، فاستمد من التراث العربي القديم، كما استمد من الحياة المعاصرة، ولكنه لم يتعصب للقديم كما يفعل أغلب الروائيين السوريين، بل استفاد من الحياة المعاصرة بقدر اعتماده على القديم، ولعل من الغرابة أن يبلغ عدد الأسماء المستمدة من الحياة المعاصرة أربعةَ عشر اسماً في رواياته العشر، في حين بلغ عدد الأسماء المستمدة من التراث العربي القديم ثلاثةَ عشر اسماً، وهو يكثر – على خلاف الروائيين السوريين – من الأسماء الأجنبية، فقد بلغ عددها ضمن الأسماء المعاصرة ثلاثةً وثلاثين اسماً.

يتحقق التنوع أيضاً في الأسماء المستمدة من الثقافة الواحدة، ويعد النسق الديني ضمن التراث العربي القديم مصدراً أساسياً لمعظمها، فمنه يختار الروائي الأسماء الموافقة لأسماء الرسل والصحابة والتابعين، مثل: (محمد، خليل، موسى، يوسف، خالد، عبد الله، زين العابدين، حسن ... إلخ)، ومن النسق التاريخي يختار الأسماء الموافقة لأسماء شخصيات تاريخية، مثل: (حاتم، أبو الطيب، جميل ... إلخ). أما عن الأسماء المستمدة من الحياة المعاصرة، فإن أكثرها أسماء عربية حديثة، مثل: (سمير، شهيرة، وحيد، نبيل،

---

[1] الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية. ص١٢٤.

وديـع ... إلـخ)، وبعضـها أجنبـي، مثـل: (ماكفيلـد، جوزيـف، أوليفيـا، مارغريـت، هولمان ... إلخ).

يمكـن أن تـدل كثـرة الأسـماء علـى تعقيـد البنيـة الروائيـة، كمـا فـي روايـة "رأس بيـروت"؛ إذ بلـغ عـدد الأسـماء فيهسلبعين اسـماً لشخصـيات ذات حضـور قـوي، وهـذا شـرط آخـر لتحقـق البنيـة المعقـدة، فروايـة "مصـرع ألمـاس" ذات بنيـة بسـيطة علـى الـرغم مـن أن عـدد أسـمائها قـد بلثلاثـة وأربعـين اسـماً؛ وذلـك لأن السـرد كـان يـدور حـول ثـلاث شخصـيات فقـط هـي: (ألمـاس، وأبـو عبـدو الطويـل، وامتثـال)، ومـا تبقـى مـن الشخصـيات كـان يـدور فـي فلكهـا. فـي حـين تعـد روايـة "أسـرار النـرجس" ذات بنيـة معقـدة، وقـد بلـغ عـدد الأسـماء فيهواحـداً وثلاثـين اسـماً؛ لأن الشخصـيات الفاعلـة والمـؤثرة فـي السـرد كثيـرة فقـد بلـغ عـددهاشـر شخصـيات ، هـي: (نبيـل، أسـامة، زيـن العابـدين، أمـين، مصـطفى بيـك النمـر، حسناء، آمنة، لمياء، أبو نبيل، وحيد).

يميـل (رفاعيـة) أحيانـاً إلـى تشـويش صـورةلشخصـية وا إبقائهـا فـي حالـة ضـبابية، إذ يبتعـد عـن تحديـدها باسـم يميزهـا، كمـا هـي الحـال فـي روايـة "رأس بيـروت" حيـث يُغيَّـب اسم السـجين، ويُـدعى بـرقم زنزانتـه:"**يـا نزيـل الزنزانـة ٩**"[1]، وأحيانـاً تفتقـر الشخصـية إلـى تسـمية، مـن ذلـك إغفـال اسـم شخصـية البطـل فـي ثـلاث روايـات هـي: (امـرأة غامضـة، الحيـاة عنـدما تصـبح وهمـاً، ومـيض البـرق)، فهيمنـة ضـمير (الأنـا) تسـاعد علـى تغييـب اسـم البطـل – الـراوي، ولكـن الإصـرار علـى ذلـك الغيـاب الكلـي لا يمكـن أن يفسـر إلا بتوجـه الروائـي وجهـة الروايـة الجديـدة؛ ليـدل علـى تضـاؤل قيمـة الفـرد، وتـدهور العلاقـات الإنسـانية،

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢٣٥.

وانحدار المجتمع نحو المادية، ولاسيما أن هذه المعاني قد وردت في أكثر من موضع في رواياته.

كانت التسمية والوصف الجسدي والوصف النفسي وسائل تقريرية في الطريقة المباشرة، يتعرف القارئ من خلالها بسهولة إلى الشخصيات الروائية، أما في الطريقة غير المباشرة فلن تتأتى له تلك المعرفة إلا إذا تأمل وتعمق في حوار الشخصيات وأدرك علاقتها بالزمان والمكان.

١-٢ الطريقة غير المباشرة (التمثيلية):

تنحسر سلطة الراوي في هذه الطريقة، فلا يتدخل في تقديم الشخصيات الروائية إلا نادراً وعلى استحياء، بل ينوب عنه في هذه المهمة الحوار أو الزمان أو المكان.

لا يخفى ما للمكان من وظيفة إجرائية هامة في التقديم للشخصيات، فالعلاقة وثيقة بين المكان والإنسان الذي يعيش فيه، تصل حدَّ التماهي أحياناً؛ فيتأنسن المكان بأن ينطق ويحزن ويفرح، ويتشيَّأ الإنسان بأن يستحيل إلى شيء ما، وبذلك يغدو وصف المكان تقديماً للشخصية على نحوٍ غير مباشر.

ويزداد إحساس المرء بالمكان كلَّما ازداد لديه الانفعال فرحاً أو حزناً، وبناءً عليه فإن"**أفسح الأمكنة قد يبعث في إنسان محزون إحساساً طاغياً يضيق ويصل إلى حدِّ الاختناق، وإن أضيق الأمكنة قد يتسع بما يجعله يطير حتى تغمره مشاعر الغبطة والفرح**"[١]. فالبطل في رواية "وميض البرق" وبسبب إحساسه المرير بالضياع والوحدة نتيجة بلوغه مرحلةَ الشيخوخة، يشتد لديه الشعور بالملل، وفي الوقت نفسه يزداد إحساسه بالزمن يسير به إلى

[١] شبيب، سحر: المقولات الجمالية في الرواية النسوية: نماذج من سورية ولبنان. ص١٧٢.

محطته الأخيرة.لذلك فإنّ شعوره بالضيق النفسي ينتقل إلى المكان، فيضيق ويزداد قسوةً.

هكذا يتحول البيت – على الرغم مما فيه من ألفة – إلى سجن أو قبر "**ثمة جدار شاهق، جدار صلب. تلفّتُّ حولي؛ ليس أمامي إلا الجدران، كأنني في سجن كبير، رفعت رأسي عالياً، السقف هو الآخر صلب وواطئ، ظننت وأنا أحدّق إلى السقف أنه يهبط عليّ رويداً رويداً. ها هو يقترب مني ويطبق عليّ، ها هي الجدران تقترب من حولي، ضاق المكان، أصبح أكثر ضيقاً. من يدفع هذه الجدران نحوي؟ [...] أخيراً أطبقت الجدران عليّ، إنني في قبر. هذا قبر، إنه قبر، قبر يضيق شيئاً فشيئاً**"[1] فإحساس الراوي – الشخصية بقسوة الزمن ينعكس على إحساسه بالمكان الذي يغدو مرآةً تعرض ما يختلج في صدره من مشاعر الحسرة والضيق والاستسلام لواقعه المرير.

لكن (رفاعية) يعمد أحياناً إلى التقديم لإحدى شخصياته من خلال الخطاب المباشر الحر وغير الحر، ويبدو ذلك في التقديم لشخصية (رنا) في رواية "الممر" على لسان زوجها (ميشيل)، وبتدخل من الراوي عندما "**كانت تصنع القهوة لزوجها البارحة: "يا صباح الخير يا حلوة. كلما نظرت إلى وجهك أحسست أن الشباب يعود إلى عروقي" ويحبها زوجها. كلّ صباح يتضاحك "يا ابنتي أحبك" دائماً يداعبها بمناداته لها "يا ابنتي" مرة يقول "لأن وجهك طفولي" ومرة يقول "لا تزعلي [...] ولو أنا أكبر بخمس عشرة سنة" وهي في الثانية والعشرين**"[2] فالراوي ينقل العبارات بحرّيةٍ فيتها مع تدخلٍ جزئي يسبق كلام الشخصية، يبيّن فيه حالها في أثناء التكلّم، لكن تدخله في

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. دار الخيال، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص١٣-١٤.

[2] رفاعية، ياسين: الممر. ص٣٦.

نهايــة المقبــوس يتلو الخطــاب ليعــرّف بعمــر (رنــا)، فــي حــين يكشــف الخطــاب عن صفات حسية أخرى.

كــذلك تتكشــف الصــفات الجســدية والنفســية لشخصــية (أبــو الطيــب) رجــل المقاومــة فــي رواية "رأس بيــروت" مــن خــلال الحــوار المباشــر، إلا أنــه حــوار اتصف بالحيوية بفعل امتزاجه بروحٍ فكاهيةٍ ساخرة:

"يســأله (أبــو محمــد): [...] كيــف أغريتهــا وأنــت لا تملــك مــن وســائل الإغراء إلا سمنتك وشعرك المتساقط وضحكتك الهوجاء التي توقظ النيام في عزّ نومهم؟ فيضحك (أبو الطيب) ويشير إلى قلبه، ثم يدق جدار قلبه قائلاً: الحنان يا أصدقائي .. الدفء."[1]

يبــدو أن الحــوار الــداخلي للشخصــية الروائيــة لا يكفــي وحــده لتقــديم عوالمهــا الخفيــة؛ لأن الشــخص أحيانــاً تغيــب عنــه ألصــق الأمــور بــه، فيلجــأ إلــى مــن يرشده إليها، وقد تكون المكابرة سبباً آخر، إذ قلّما تلتقي في الحياة بمن يشكّك في صفاء زيته، لذلك يغدو ضرورياً الاستعانة بطريقة أخرى تكون حيادية نوعاً ما، تسبر أغوار الشخصية من الخارج اعتماداً على "**التشخيص النفسي(psychodiagnos) القائم على دراسة الشخصية بوساطة الظواهر الخارجية**"[2].

فسلوك الشخصية وأقوالها وردود أفعالها بوصفها نابعة من داخلها، يمكن أن تمثل قناةً يكتشف من خلالها القارئُ العوالمَ الداخلية للشخصية. أمّا عالمها الخارجي فيمكن أن تُقدمه الشخصيات الأخرى في الرواية، وليس المقصود به الصفات الخارجية فحسب، بل أيضاً كل ما يعرّف بها من أمور تظهر

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٤٥.

[2] المختاري، زين الدين: مدخل إلى نظرية النقد النفسي (سيكولوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص٢٣.

للعيان، مثل طبيعة عملها، ومكان إقامتها، وعمرها، ووضعها العائلي، ومستواها العلمي ... الخ

ففي رواية "أهداب" يرسم الراوي – الشخصية الملامح الخارجية لشخصية (وداد) عن طريق الحوار الداخلي على نحو يشعر فيه القارئ بموضوعية تنتفي غالباً إذا ما قَدَّمت الشخصيةُ نفسُها تلك الملامح:

"**قلت في نفسي لو أتيح لي رسمها لكانت صورة لأبشع امرأة رأيتها، أو صورة شيطان أو عفريت.**"[1]

فالحوار الداخلي هنا يتيح للكاتب "**أن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى. وهكذا يرسم لنا معالم الشخصية من خلال الأضواء التي تلقيها الشخصيات الأخرى عليها. وبهذا يقدم لنا صورة تنضح بالطرافة والألفة والصدق.**"[2]

على الرغم من أن الطريقة غير المباشرة تنفي دور الراوي أو تقلصه على الأقل، إلا أنه ما يزال حاضراً بقوة، يحتكر الحوار الداخلي لنفسه، ويتدخل في الحوار الخارجي ويلازم كل ما من شأنه أن يقدم للشخصية على نحوٍ غير مباشر، متجاهلاً أحقية الشخصيات الروائية بهذه المهمة.

٢_ نمذجة الشخصيات:

يندر أن تصادف في رواية ما شخصية روائية متفردة في جميع صفاتها، ليس كمثلها إنسان؛ لأن المرء غالباً لا يعدم أن يجد فيها محاكاة لذاته أو لبعضٍ منها. فهي "**تعكس مجموعة من صفات الشخصية الإنسانية عامة، وعندما يلتقي بها القارئ على صفحات القصة يرى فيها بعض الشخصيات**

[1] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١٦.

[2] نجم، محمد يوسف: فن القصة. دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٦٦م، ص٨٤.

الحيـة التي يعرفهـا، أو بعـض الصـفات التـي تشـترك فيهـا مـع نفـرٍ مـن الشخصيات التي يعرفها أو يلتقي بها كلَّ يوم."[1]

وبنـاءً عليـه يمكـن أن تعـد الشخصـية الروائيـة نمطيـة نسـبياً، تلتقـي فـي بعض وجوهها مـع ذواتنـا، وتختلف فـي بعضـها الآخر. "**ذلـك أنـه مـن الضـروري للشخصـية أن تكـون فريـدة وأن ترتفـع إلـى درجـة النمطيـة فـي وقـت واحـد. مـن الضـروري للشخصـية أن تتميـز بصـفات خاصـة حتـى تظـل منفـردة لا يمكـن إحلال شـيء آخـر محلَّهـا، وأن تتمتـع فـي نفـس الوقـت بالعموميـة حتـى تصـبح كونيـة."**[2]

مهمـا حـاول الروائـي لا يمكنـه أن ينسـلخ عـن شخصـياته الروائيـة، أو أن يـدَّعي تجـرُّده المطلـق إبَّـان إبـداعها، ذلـك لأنهـا تتـأبى عليـه وهـو يرسـمها إلا أن يهبها شـيئاً مـن أحاسيسـه ومشـاعره، ولا منـاص لهـا مـن أن تتـأثر بأفكـار خالقهـا، ومـن أن تستنسـخ لنفسـها أحيانـاً بعـض صـفاته، وبنـاء عليـه فـإن "**الشـكوى مـن خـروج شخصـيات – هـي فـي النهايـة معـادلات ترميزيـة – علـى إرادة مبـدعها، تبـدو قليلـة الإقنـاع، ذلـك أن الشخصـية الروائيـة التـي تخلـق علـى مقيـاس ترميـز معـين، تحاصـر عـادةً بـدلالاتها المسـبقة، ووظيفتهـا فيمـا ترمـز إليـه. وعليـه فهـامش الحريـة المتـاح لهـا، الـذي قـد تمتلكـه الشخصـية الواقعيـة، تبعـاً لاسـتجابتها الحقيقيـة لمقومـات الشخصـية الروائيـة ومصـداقيتها، سـيكون محدوداً بما فيه الكفاية."**[3]

---

[1] المرجع السابق. ص٥٣.

[2] غرييـه، آلان روب: نحـو روايـة جديـدة. ترجمـة: مصـطفى إبـراهيم مصـطفى، تقـديم: لـويس عـوض، دار المعارف المصرية، القاهرة، د.ط، د. ت، ص٣٥.

[3] نعيسـة، جهـاد عطـا: فـي مشـكلات السـرد الروائـي. منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، د.ط، ٢٠٠١م، ص٢٤٢.

فاتهلم الشخصيات الروائية بالتمرد المطلق على إرادة مبدعها، ادِّعاء لا يخلو من المبالغة؛ لأنها تكون منذورة مسبقاً لاسمٍ ووظيفةٍ على الأقل يفرضهما الروائي عليها وفق ما يقتضيه موقعها في السرد.

- نموذج المناضل:

تتصف شخصية المناضل في روايات (رفاعية)، بالوعي السياسي، والتفاؤل الثوري. الوطن قضيتها وهمها الأساسي، كما أنها غيريَّةٌ في تعاملها مع الآخرين، فهي مستعدة أن تضحِّي بنفسها من أجل سعادتهم. لذلك فهي تتقاطع أحياناً مع نموذج الضحية.

ففي رواية "مصرع ألماس" يظهر (أبو الود) بوصفه أحد مقاتلي الثورة السورية ضد الاحتلال الفرنسي، تعرض للتعذيب عندما وقع أسيراً لديهم، لكنه صمد وأثبت كونه مناضلاً حقيقياً، فلم يَخُنْ ولم يعترف بأسماء رفاقه، إلا أنه ينهار فيما بعد أمام قهر الحياة وسطوتها، فيعاني الضعف الذليل بسبب الشلل الذي ألحقته به رصاصة أصابته في العمود الفقري، فأراد التسول، لكن أهل الحي و(ألماس) بطل الرواية منعوه وصلروا يقدمون له ولزوجته المعونة التي تكفيه ذلَّ السؤال.

أمَّا ذروة المهانة فقد عاشها وأحسَّ بوطأتها بسبب تأنيب الضمير من أجل زوجته التي لم يقربها طوال عشر سنوات بسبب عجزه، فاضطرت بسبب حرمانها الجنسي إلى أن تخونه مع رجلٍ قبيح، في حين كان يداري شكوكه ويكبتها بسبب حبه لها، وهي بدورها كانت تعتني به، وترفض أن يطلقها لتتزوج غيره.

وبينما يعتقد (ألماس) أنه يسدي معروفاً لصديقه (أبو الود)، إذ يقدم على ذبح زوجته (حسنية) بسبب خيانتها له، يفاجأ به ينكر عليه فعلته، ويرى أنه

ظلمها، ثم يقدم على الانتحار حزناً عليها وهرباً من قهر العجز وقسوة الوحدة وعذابات الضمير، لكنه قبل ذلك يروي لـ(أبو العز) صاحب المقهى جانباً من مأساته مع زوجته (حسنية) قبل مقتلها فيقول:

"أنا رجل ميت إلا الرأس المزدحم بالآلام والقلب المفجوع. ليالٍ بكاملها تجلس أمامي بكلّ توقها وشهيتها وأنا منثنٍ لا أريم، بقايا يدي تتحرك على جسدها الناعم الأملس، فيقشعر تحت أناملي كفراشةٍ تقترب من القنديل."[1]

على الرغم من التناقض الواضح في شخصيتي (أبو الود) وزوجته، شخصية المناضل الذي يصبر على تعذيب الفرنسيين باستماتة إعلاءً لشرف الوطن، ويقبل بأن ينتهك شرف زوجته التي تحبه وتخونه مع رجل تكرهه، وعلى الرغم من المبالغة أحياناً في عرض الفعل ورد الفعل لديهما، إلا أن في شخصية الزوجة تقديماً واقعياً لما يمكن أن تأثمه شهوة الجسد إذا استبدت بصاحبها.

إذا أقامت شخصية المناضل علاقة عاطفية، سارتْ بها في خطٍّ موازٍ لقضية الوطن، فشخصية (أبو الطيب) في رواية "رأس بيروت" تسلك في تجاهين، تبدو في كلٍّ منهما شخصية مستقلة. فـ(أبو الطيب) من جهة رجل المقاومة، المقاتل والإعلامي الذي يوصل الليل بالنهار دفاعاً عن القضية دون مللٍ أو كللٍ، وهو من جهةٍ أخرى شاب مرحٌ، طيب القلب، لا تفارق الابتسامة وجهه، يحبُّ فتاةً اسمها (ريتا). لكنه حبٌّ يدور في فلك النضال فيثريه، ويتصف على شدته بالوعي والتحفيز، ويتجلى الوعي فيه عندما رفض (أبو الطيب) تلبية رغبة (ريتا) بزيارة موقع الإذاعة؛ لأنه موقع سرّي، معللاً رفضه بالخوف على حياتها.

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٣٥- ٣٦.

أمَّا التحفيز فيتمثَّل بذلك التأثير الإيجابي الذي أحدثته (ريتا) في نفس (أبو الطيب)، فغذّى روحه النضالية، وشحن قريحته الشعرية، يخاطب (أبو محمد) (أبو بسام) فيقول:

"**انظر ماذا فعلت ريتا بـ(أبو الطيب)، إنه يكتب سياسة مضخمة [كذا] بعطر الغرام، ويكتب حباً معجوناً بالنضال. فيجيب (أبو بسام): الحب يا (أبو محمد) ضرورة للمناضل، إنه يجعله شفافاً وأكثر إنسانية، ويخرجه من قسوة الصخر والرصاص والبنادق.**"[1]

هذا وقد توفَّرت لدى (أبو الطيب) الصفات البنائية التي ينطلق منها الروائي في بناء شخصية المناضل، وهي – كما يوضحها سمر روحي الفيصل – الوعي السياسي، ونجاح المناضل في الاختبار،و القدرة على جذب الآخرين إليه،و التفاف الناس حوله.[2]

بالمثل كانت شخصية المناضلة (ابتسام) بطلة رواية "امرأة غامضة"، فقد أثرت في شخصية المحامي الذي كان لا يؤمن بالتضحيات الفردية، والعمليات الاستشهادية. ولكنْ من خلال لقاءاتها المتكررة به، والحوارات التي كانت تدور بينهما، استطاعت وبوعيها الثوري أيضاً، ومن ثم باستشهادها أن تقنعه بجدوى التضحية في سبيل تحرير الوطن، لذلك فإنه يلتقي في نهاية الرواية بـ(أبو أحمد) قائد الجماعة التي كانت تنتمي إليها في الحزب القومي، ويتفق معه. فقد كانت تقول له:

"**إن عشق الوطن هو الأسمى [...] عندما أدرك أنك ترفسني بقدمك إذا كانت قضيتك تقتضي ذلك .. عندئذٍ [...]عندئذٍ فقط سأقبِّل قدميك.**"[3]

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٤٦–١٤٧.

[2] انظر: الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية. ص١٣١.

[3] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص٨٠.

فهي شخصية مؤمنة بأفكار الحزب القومي الذي تنتمي إليه، ومعجونة بهاجس الوطن وضرورة استعادته بالكفاح المسلح، بل إن حبها للآخرين نابع من حبِّها للوطن، تقول:

"**أنا مقتنعة أشد الاقتناع أن كلَّ سقوط لشهيد من شهدائنا هو اقتراب من الأرض، خطوة ثانية نحو التحرير، إنني الآن في حالة من الوجد، كما لو أنني أشاهد بعيني هاتين يوم العودة.**"[1]

فهي تتمتع بالتفاؤل الثوري، وتؤمن بالتضحية سبيلاً إلى التحرير، وتعتقد أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

غير أن هناك صوراً باهتة لمناضلين تمسكوا بالقضية على نحوٍ مستميت، كالدكتور (أسعد) في رواية "رأس بيروت" الذي كان نموذجاً للمثقف الثوري، فقد ظلَّ ثابتاً على مواقفه الوطنية على الرغم من خطفه وتعذيبه الذي استمر ثلاثة أشهر بسبب وشاية كاذبة، وبقي ملتزماً الدفاع عن القضية الفلسطينية، ففصل من الجامعة الأمريكية.

أما (أبو محمد) في الرواية ذاتها، فقد كان من أبرز رجال المقاومة. اجتمعت فيه صفات المناضل الحقيقي، فكان موضع ثقة عند الجميع، محبوباً يساعد الفقراء والمساكين بالأغذية عند اشتداد الحرب وحين تصبح شبه مفقودة، ويدرب الناس على استخدام السلاح؛ كي يدافعوا عن أنفسهم ضد العصابات التي كثرت إبَّان الحرب.

- **نموذج الشخصية الخيالية:**

كان (رفاعية) أحياناً يستخدم في رواياته شخصيات خيالية ذات قدرات شبه أسطورية، تفوق قدرات البشر. فهي تتحدى الموت فلا يدركها، وتواجه

---

[1] المصدر نفسه. ص٨٩.

البنـــادق فـــلا يخترقهـــا الرصـــاص؛ إذ هنـــاك قـــوى خفيـــة تحرســـها، تتعجـــب منهـــا الشخصيات الأخرى ولا تدرك سرّها.

ففـــي روايـــة "مصـــرع ألمـــاس" يتعـــرّض بطلهـــا (ألمـــاس) لهجـــوم الفرنســـيين، فينجو بأعجوبة، يرويها الملازم (إيرول) للكولونيل فيقول:

"**والله يـا سـيدي مـا حصـل عجـب .. كـان علـى مرمـى بنادقنـا ومسدسـاتنا، أطلقنـا عليـه الرصـاص مـن كـل جهـة .. كـان كالعفريـت يقفـز مـن قبـر إلـى قبـر، ينحنـيويقفـز كـالقرود، كـان مشـهداً عجبـاً حقـاً، كأننـا لـم نكـن نطـارد إنسـاناً، بـل وحشـاً، أو ذئبـاً سـريعاً يظهـر ويختفـي كـأن قـوة مـا تحميـه [...] وكـأن هـذا المجرم من غير أهل البشر.**"[1]

فهـو يظهـر فـي الروايـةبصـورة عمـلاق يأكـل فـي الوجبـة الواحـدة جمـلاً، وفـي أبسـط الأحـوال خروفـاً، يعـيش فـي المقبـرة ويسـامر الأرواح والعفاريـت والجـن، والغريـب أن النلس كانـت تكـنُّ لـه مشـاعر هـي خلـيط مـن التهيُّـب والخـوف منـه؛ لمـا فيـه مـن صـفات الرجولـة كالشـدة والشـجاعة والجـرأة، والتلهُّـف إليـه والولـع بـه؛ لما يتصف به من إباء وعفَّة وأخلاق حميدة.

إلا أن (ألمـاس) ينحـدر عـن منزلتـه الأسـطورية فـي منتصـف الروايـة، وتبـدأ ملامحـه الواقعيـة تظهـر لتكشـف فيـه نقـاط ضـعف تقربـه مـن طبيعـة البشـر، إذ يصـاب بحالـة جنـون، سـببها قتلُـه(حسـنيةَ) زوجـة صـديقه (أبـو الـود)لماُ قعـد ومـن ثَـم انتحـار الـزوج حزنـاً عليهـا، وفيمـا بعـد صـارت هذياناتـه تفضـح حبـه (حسـنية) الـذي كان يحـرص علـى إخفائـه احترامـاً لصـديقه، يعبِّـر عـن ذلـك فـي إحدى هذياناته فيقول:

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٤٨.

"كنت أحب حسنية زوجة (أبو الود)إلا أنني لم أبُح بهذا الحب لا لها ولا لغيرها. كنت أقتتل مع نفسي باستمرار. عيب يا رجل زوجة صاحبك. صاحبك البطل الذي هزم فرنسا، وصمد، ولم يخن رفاقه أخونُه أنا"[1]

فهو يحب (حسنية) ولكنه في الوقت ذاته يلوم نفسه لأنها زوجة صديقه، وهكذا إلى أن ينتهي به هذا الصراع النفسي بين حبه لـ(حسنية) ووفائه لصديقه (أبو الود) إلى درجة عالية من الكبت، تجد لها متنفسا في حالة الهذيان التي يصاب بها.

إن شخصية (ألماس) واقعية، ولكنها تبدو خيالية بالمبالغة التي كانت تغذيها الذاكرة الشعبية بما تمتلك من خيال واسع، تضيف منه دائماً إلى ما تروي كي يبدو أكثر إثارة. فقد كان التقديم لـ(ألماس) بالدرجة الأولى عبر الحكايات التي كانت ترويها عنه شخصيات الرواية، يصف الراوي – الشخصية ذلك فيقول:

"ولم تكن أمهاتنا فقط يتبارين في رواية القصص الغريبة عنه، بل نحن، في ذلك الوقت، كل منّا، صار يخترع من مخيلته قصة ما، رغبة في التباهي بمعرفة الرجل وحكاياه وخفاياه."[2]

وهكذا كانت تتضخم صورته تدريجياً إلى أن صار عالمه عالم الجن والعفاريت.

أما (أبو زهير) في رواية "رأس بيروت"فإن فيه شبهاً كبيراً بـ(ألماس) إلا أن قدر اته ليست ذاتية، بل هي مستمدة – كما يدعي – من إخوته تحت الأرض. وقد تكرر المشهد الذي صور (ألماس) عندما هاجمه الفرنسيون مع (أبو زهير) عندما أخذت إحدى التنظيمات المسلحة بإطلاق الرصاص عليه:

---

[1] المصدر نفسه. ص٥٣.

[2] المصدر السابق. ص١٣.

"ولك (أبو زهير) أين إخوانك تحت الأرض يحمونك؟ ثم وجه نحوه بندقيته الرشاشة وأطلق الرصاص .. وأقسم الشاب بالله والقرآن وبكل الأنبياء أنه أصيب بهلع ورعب، لأن كل الرصاص الذي أطلقه على (أبو زهير) لم يصبه، ولكن بدا (أبو زهير) أثناء ذلك يرقص رقصة الجنون وهو يحاول تحاشي الرصاص، كان يقفز رغم ثقل جسده بين طلقات الرصاص بخفة."[١]

هذا المشهد من المشاهد الكثيرة التي كان يتعرض لها (أبو زهير) وينجو منها، وهي تزيد من اعتقاد أهل الحي وتؤكد لهم أنه مخصوص بالعناية الإلهية، وأن تلك العناية تشمل الحي كله بسببه؛ لذلك يحرصون على إبقائه في الحي.

كانت الحكايات الليبية التي يرويها بحرِ ر َفية عن أيام الشباب، تزيد في جاذبية هذه الشخصية لدى الآخرين مهما كانت ثقافتهم، لكن الوجه الأكثر غرابة في هذه الشخصية والذي يصعب على العقل البشري أن يتصوره، هو قدرتها العجيبة على التنبؤ بأحداث مستقبلية، يؤكد سير الأحداث فيما بعد صدقها.

إلا أن تحولاً كبيراً يطرأ على (أبو زهير) في نهاية الرواية؛ بسبب دخول الجيش الإسرائيلي بيروت، فقد كان ذلك بمثابة صدمة اهتزّ لها كيانه، وتخلى عنه عالمه السفلي، واحتجاجاً على ما تقدم فقد أقدم (أبو زهير) على الانتحار بأن رمى بنفسه من على صخرة الروشة.

يمكن أن تفسر الحكايات الخيالية التي حيكت حول هاتين الشخصيتين، على أنها محاولة من الشخصيات الروائية في كلتا الروايتين للهروب من

---

[١] المصدر نفسه. ص٦٠.

واقعها المأزوم من جهة، وتعبير عن حالة اللامعقول التي تعايشها بسبب الحروب الأهلية اللبنانية في رواية "رأس بيروت" وبسبب الاحتلال الفرنسي في رواية "مصرع ألماس" من جهة أخرى. أما نهاية كل منهما والمتمثلة بقتل (ألماس) وانتحار (أبو زهير)، على ما يتمتعان به من قوة جبارة، فيمكن أن تشكل الحلقة الأخيرة في سلسلة الغرابة واللامعقول التي لازمتهما.

إذاً، لا يمكن أن يعد أيٌّ من (ألماس) و(أبو زهير) بطلاً ملحمياً؛ لأن البطل الملحمي بطل أسطوري، يمتلك قدرات خارقة خارجة عن قدرات البشر، تؤهله أن يسلك بثبات طريقاً مملوءة بالصعاب دون أن يتغير. أما هاتان الشخصيتان فهما من عامة الناس كل منهما يمتلك قدرات فريدة ولكنها ليست خارقة بدليل تغيرهما، فهما بشر والتغير جزء من الطبيعة البشرية، و"**البطل خاضع لقانون التغير، لأن طريقه الروائية المملوءة بالصعاب والصراعات تفرض عليه التحول والتغير. وبطل الرواية في هذه الحال مختلف جذرياً عن بطل الملاحم الذي يتصف بالثبات، فلا يتغير فيه شيء طوال الطريق المملوءة بالصعاب والصراعات أيضاً.**"[1]

- **نموذج الشيخ***:

تبدو هذه الشخصية ذات مكانة اجتماعية ودينية مرموقة، على الرغم من أن الروائي (رفاعية) لا يوليها حفاوة كبيرة، ولا يمنحها حضوراً قوياً في رواياته.

---

[1] سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنقد الروائي. ص٢١٢.

* الشيخ: تطلق هذه اللفظة في روايات رفاعية على المسلم الملتزم بتعاليم الشريعة الإسلامية، بصرف النظر عن عمره، يلقى من الناس الكثير من الاحترام والتقدير، فهم يحيطونه بهالة قدسية، ويسلّمون بكل ما يقول، ولاسيما في ما يتعلق بالغيبيات.

فالشيخ (أمين) في رواية "أسرار النرجس"، شخصية إيجابية تتمتع بالعلم الواسع والكلمة الساحرة، فهوراضٍ مرتاح النفس بإيمانه "**يدخل في حياة النلس، ويحلُّ مشاكلهم، ويسعى للفقير، ويصالح المتشاجرين، وينأى بالتأكيد عن الفحشاء والمنكر**."[1] مطلعٌ على أحوال الناس، ويعدُّ نفسه مسؤولاً عنهم، فلا يبخل عليهم بالتوجيهات والنصائح، يدعوهم دائماً إلى الصلاة، ويطمئن عليهم.

أما الشيخ (نصر الدين أبو الجمل) في الرواية ذاتها فهو "**شيخ من أهل كالمات، ومخاوٍ للجان يساعدونه في كشف السر وإحضار الغائب وعودة الزوج الضَّال**."[2]

يبدي (رفاعية) في هذه الشخصية مدى الثقة العمياء التي يمنحها إياها المجتمع الشامي آنذاك، إذ يبجِّلونها ويؤمنون بقدراتها المزعومة، دون أن يتعمق في تحليل هذه الظاهرة، وبيان أثرها السلبي في الدين الإسلامي، بل يكتفي بمجرد عرضها بشكل عابر وتأكيد حقيقة اعتقاد الناس بها، دون أن يمنح القارئ فرصة التعرف إليها، فقد كان حضورها في السرد مفاجئاً كغيابها، إذ لم يتجاوز أربع صفحات.

- نموذج الأم:

إن الاختلاف في نموذج الأم بين شخصية وأخرى والذي يصل أحياناً إلى درجة التناقض في طبيعتها وتعامل الآخرين معها، يمكن أن يعزى في أغلبه إلى اختلاف الزمان، والمكان، والظروف. فالمرء يخضع في حياته لظروف مختلفة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ...الخ، تسهم في تكوينه الفكري والثقافي والأيديولوجي، وتحدد طبيعة النموذج الذي ينتمي إليه ونوعيته، "**وعندما تنبع**

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص٢٠٨.

[2] المصدر السابق. ص٨٧.

حقيقـة موضـوعية اجتماعيـة ذات قيمـة عاليـة مـن الأعمـاق الأصـيلة لشخصـية ما، ينبثق لدينا أدبياً نموذج حقيقي."[1]

وبنـاءً عليـه فـإن تعـدد النمـاذج الروائيـة مرهـون بمـدى اخـتلاف الظـروف التي تخضع لها.

ففـي روايـة "أسـرار النـرجس" التـي تصـور البيئـة الشـامية فـي النصـف الأول مـن القـرن العشـرين، يـنهض جـدار باسـق بـين الأم والأب، يمنعهمـا مـن التواصـل والتفـاهم ومـن التحابـب أيضـاً، فشخصـية الأم تظهـر خاضـعة لـزوج تقليـدي، ينظـر إليهـا نظـرة دونيـة، تنتفـي فيهـا الندِّيَّـة التـي غلبـت علـى العلاقـة بـين الرجـل والمـرأة فـي العصـر الحـديث، فقـد اسـتعادت المـرأة مكانتهـا، وصـارت موضـع احتـرام لـدى الجميـع، بعـد أن فرضـت وجودهـا بدخولها ميـدان العمـل، كمـا غَـدَتْ عنصـراً فـاعلاً فـي المجتمـع بعـد أن أثبتـت فيـه قـدرتها علـى مشـاركة الرجـل فـي أعباء الحياة اليومية داخل البيت وخارجه أيضاً.

لـذلك فـإنّ شـكّ الـراوي –الشخصـية الـذي يـوحي بوجـود علاقـة بـين أمِّـه ورجـلٍ غيـر أبيـه، يغـدو ممكنـاً بوجـود علاقـة السيِّد بالمسـود هـذه التـي تقاسـيها. وقـد دخلـه الشـك مصـادفةً، عنـدما صـعد السـطح، فلمـح أمـه "**وكأنهـا ترسـل قبلـةً من فمها على رؤوس أناملها في اتجاه سطحٍ آخر أو نافذة أو مكان ما**"[2]

بَيْدَ أنـه قبـل ذلك وفـي الصـفحة ذاتهـا كـان قـد قـدم مـا يمكـن أن يكـون علّـةً لفعـل كهـذا، وهـو غـرور الـزوج وتعاليـه عليهـا، فهـي علـى الـرغم مـن جمالهـا وتغنِّـي جاراتهـا بــه وغيـرتهن منـه، إلا أن ذلـك لـم يكـن يلقـى مـن الـزوج إلا الصمت، يقول (نبيل):

---

١ فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص١٤٩.

٢ رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٥.

"كنت أسمع إطراء الجارات لجمال أمي. ذات الوجه المتورّد والعيون الواسعة، والشعر الفاحم الطويل المنسفح تارةً إلى أسفل ظهرها، وأحياناً في ظفيرةٍ سميكةٍ تجدلها بين الحين والآخر [...] إلا أنني لم أسمع أبي يوماً يقول لها كلمة غزل أو يطري جمالها. كانت دائماً عندما يحضر تجلس لخدمته. وعند جلوسه في صدر الإيوان، تحضر طشتاً من الماء الساخن، ثم تخلع له نعليه وجوربيه. فيضع قدميه في الطشت الساخن وتشرع أمي في تدليكهما بيديها بهدوء."[1]

فهي بهذه الصورة تكون أقرب إلى الأَمَة منها إلى الزوجة، في تكبُّر زوجها عليها امتهان، وفي سكوته عن التغزل بجمالها استلاب لذاتها كأنثى. مما يفسِّر سرّ تلك القبلات التي أرسلتها على رؤوس أصابعها إلى مكان مجهول، يقول (نبيل):

"هل كان من حقها ولو نادراً أن تسرق من الزمن قبلةً من السعادة ترسلها على رؤوس أناملها في الفضاء لإنسان مجهول .. أو لطائرٍ يعبر السماء؟ ألم يكن أبي يعاملها كخادمٍ مطيعة. تحت أمره ليلاً نهاراً."[2]

بالمقابل فإن رواية "أهداب" التي هي صورة عن المجتمع اللبناني الحديث، تعرض شخصية الأم المتسلطة، التي تسيطر على زوجها بالمال، فهي امرأة ثرية ولكنها قبيحة وقاسية تتزوج رجلاً جميلاً ولكنه فقير ولين هو (فؤاد) هذا الزواج غير المتكافئ والقائم على مبدأ تجاذب الأضداد، ينعكس على علاقتهما سلباً، وتستغله الزوجة الساديَّة لتمعن في اضطهاد الزوج، الذي تثير حالته شفقة الابنة (أهداب)، فتنقم على الأم، وهكذا يسود التوتر بين الأم من جهة والأب والابنة من جهة أخرى.

---

١ المصدر السابق. ص١٥.

٢ المصدر نفسه. ص١٥٢.

ومما يزيد الطين بلّة جهل الأم بأصول التربية الصحيحة، فهي تتبع مع ابنتها أسلوب القسوة الذي يصل درجة الضرب والشتم بالكلمات البذيئة والنابية، وتأسر حرّيتها فتمنعها من الخروج، يؤثر كلُّ ذلك في سلوك الطفلة ويدفعها إلى الانحراف.

فهل الطفلة بعد ذلك ملومةٌ على سلوكها المنحرف أم هي بريئة منه؟

يمكن للمرء أن يتوصل إلى إجابة شافية عن السؤال السابق، إذا تبين وجهة نظر فرانز كافكا (Franz Kafka)* حول أثر الظروف الخارجية في السلوك الإنساني. فهو "**لا يتساءل عمّا هي الدوافع الداخلية التي تحدد سلوك الإنسان، وإنما يطرح سؤالاً مختلفاً جذرياً: ما هي إمكانات الإنسان التي تبقت له في عالم باتت فيه الأسباب الخارجية ساحقة إلى حدٍّ لم تعد معه المحركات الداخلية تزن شيئاً؟**"[1] فالظروف الخارجية التي ينوء تحت وطأتها الإنسان ولاسيما في مراحله المبكّرة، تسلبه غالباً القدرة على التحكم بسلوكه وتوجهاته المستقبلية، لذلك فإن الكثير من الأفراد الذين يُعدُّون عالة على مجتمعاتهم ويواجَهون بالاحتقار والتسفيه، يغدون أحقّ بالعطف والشفقة عندما تُكتشف الأسباب الدفينة والظروف الخارجية التي أجبرتهم على أن يكونوا أشخاصاً سيِّئين.

ربما تكون "التضحية" السمة الرئيسة التي تُحكِم علاقة الأم بأبنائها، فتميزها من أيِّة علاقة أخرى، ففي رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" تعبِّر هذه

---

* فرانز كافكا (١٨٨٣- ١٩٢٤م): كاتب تشيكي، أبصر النور في مدينة براغ عام ١٨٨٣م وتوفي في ساناتوريوم قرب فيينا عام ١٩٢٤م. عاشر المفكرين الاشتراكيين وقرأ الكتّاب الروس، أخيراً أكمل دراسته في ألمانيا مستوعباً كل الإرث الألماني الثقافي. من مؤلفاته: التحوُّل (١٩١٢م)، امرأة صغيرة (١٩٢٣م)، جدار الصين (١٩٣١م).

-شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب. ص٣٣٥- ٣٣٦.

[1] كونديرا، ميلان: فن الرواية. ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص٣٢.

السمة عن شخصية الأم (أمل) "**وخصوصاً عندما تشتد الحرب ويجري تبادل قذائف المدفعية بين الجانبين فتضطر أمل إلى النزول إلى القبو مع ولديها ثم تهدأ الحالة فتصعد من جديد، وهكذا على مدار الساعة، صعوداً ونزولاً، ونزولاً وصعوداً، ما أرهقها، وأرهق صمامها الاصطناعي أيضاً**."[1] فهي تضحِّي بحياتها وبقلبها المتعب في سبيل حماية أولادها من أذى الحرب الأهلية اللبنانية.

وهكذا فقد قدم (رفاعية) في رواياته شخصيات متمايزة ضمن نموذج الأم، حيث الأم المتسلطة في رواية "أهداب"، والأم المضحية في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً"، والأم الضحية في رواية "أسرار النرجس".

- **نموذج الضحية:**

يمكن أن تعدَّ الضحية النموذج الأكثر تقاطعاً مع النماذج الأخرى في روايات (رفاعية)، فشخصياته الروائية عموماً والضحايا منها خصوصاً، تستدر عطف القارئ، وفي أحيانٍ كثيرة تثير فيه الشعور بالشفقة عليها، وبناءً عليه فإنَّ الفوارق القيمية تكاد تتلاشى بين شخصياته الروائية تحت تأثير الشفقة؛ لأنها في ذلك تحاكي "**الضحايا الذين لا يثيرون أي حكم ولكنهم يثيرون شفقة لا حدود لها**."[2]

وقد غلب على الشخصية ضمن هذا النموذج في روايات (رفاعية) أن تكون امرأة، وأن يكون الرجل هو الجلاد.

---

[1] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص١٣.

[2] فيرييه، جان: من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ "تزفيتان توتوروف". ترجمة: غسَّان السيِّد، الجمعية التعاونية للطباعة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٢٢-١٢٣.

ففي رواية "مصرع ألماس" يمكن أن تعدَّ شخصية (امتثال) خير ما يُمثَّل به لهذا النوع من الشخصيات، فقد كانت فاتنة الحي، ابنة (أبو عبدو) الذي حكم عليه الحاكم الفرنسي آنذاك بالسجن المؤبَّد؛ لأنه قتل جاسوساً.

أمضت ليلةً خارج بيتها مع الكولونيل الفرنسي (جاك) الذي تعرَّفت إليه في محلِّ السيدة (لور)، حيث كانت تتعلم الخياطة. ولمَّا علم (أبو عبدو) من ابنه الذي زاره في السجن بأنها لم تنم تلك الليلة في البيت، أمره مباشرةً بقتلها، وهكذا أقدم الابن على تنفيذ الحكم بحزم على الرغم من الحزن الشديد على أخته. وعندما أُدخل السجن وصف لأبيه كيف أقدم على ذبحها، فقال:

"هكذا اقتربتُ منها، وشددت ضفيرتها على قبضة يدي، ثم سحبتها حتى نام عنقها على فخذي، وذبحتها وأنا أبكي، امتثال أختي يا أبي من لحمي ودمي."[1]

إلا أن الحقيقة تظهر بعد خروج (أبو عبدو) من السجن، من خلال الرسالة التي بعثها الكولونيل الفرنسي إليه يخبره فيها أن ابنته هي التي كانت السبب في الإفراج عنه، وذلك عندما أقنعت الكولونيل ببراءته؛ لأنه قتل خائناً يستحق القتل. وفيما بعد أحبها بصدقٍ وأحبته، ولكنها بقيت متمسِّكة بأخلاقها، ولم تستسلم له، إلى أن أعلن إسلامه أمام الشيخ (محيي الدين) في جامع المولوية ناطقاً الشهادة، وتزوجها بالسر.

هكذا كانت (امتثال) ضحية أب ظالم، تسرَّع في حكمه عليها، وأخٍ طائش نفَّذ الحكم قبل أن يتأكد من براءة أخته. ولعل غياب الموجه الأساسي لـ(امتثال) والمتمثِّل بالأم التي كانت قد توفيت قبل ذلك بعشر سنوات، يمكن أن يعد سبباً آخر غير مباشر لما حدث.

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٨٩.

بيد أن الطّامّةَ الكبرى تكمن في كون (أبو عبدو) وابنه (عبدو) وأمثالهما ممن يحسبون على الإسلام، وهم لا ينتمون إليه إلا اسمياً، يشوهونه بأفعالهم التي لا يحتكمون فيها إلى الدين، وا إنما يصدرون فيها عن أعراف المجتمع وتقاليده الظالمة، التي تحكم على البنت بالقتل دون أن يُستمع إلى أعذارها، لمجرد أنها غابت عن بيتها ليلة واحدة.

يعرض الروائي في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" شخصية العانس التي وقعت ضحية علاقة خادعة، كانت تربطها بشاب جامعي يدرس الطب " **تساعده مادياً، في حين كان يستغلها استغلالاً بشعاً**"[1]، سافر إلى أمريكا ليتابع دراسته وهناك استقر وتزوج، فقد كانت علاقته بالفتاة قائمة على مبدأ المنفعة، يفيد منها مادياً، في حين كانت هي تتعامى عن حقيقة استغلاله لها، وتنجر وراء عواطفها، مغيِّبةً العقل، وعندما تكتشف غدره بها، تنقم على الرجال وترفض الزواج على الرغم من كثرة المتقدمين لخطبتها، حتى تكبر ويكبرفي صدرها حقدُها على الرجال.

أما شخصية (أبو علي) في رواية "رأس بيروت"، فهي نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية، التي أفرزتها الحرب الأهلية اللبنانية، بل هي الصورة التي ستؤول إليها كل شخصية من شخصيات الرواية في حال استمرار الحرب، يقول الراوي – الشخصية:

"**الدكتور أسعد اعتبر ذلك إنذاراً لنا، إن حالة (أبو علي) ستداهمنا جميعاً ذات يوم، الخوف وباء سينتشر تباعاً. (أبو علي) واجه الموت في محلِّه مراراً، في ولده، في اغتيال الرجل أمام دكانه، في الناس الآخرين. إنها الحرب. كل المصائب تتراكم فيها، وحالة (أبو علي) نبوءة لنا جميعاً.**

---

[1] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص٤٨.

ستصبح المدينة كلها بحاجة إلى عناية نفسية. إلى مستشفى أمراض عقلية."[1] فقد عاش (أبو علي) الحرب والدمار ابتداءً من القذيفة التي سقطت أمام محله ودمَّرت فيه كلَّ شيء، ثم كانت الفجيعةُ، موتُ ابنه (علي) أمام عينيه على يد أخيه الأصغر، عندما كان يمازحه، إذ دفعه من النافذة في الطابق الثاني إلى الشارع، فانهار الرجل وتأزمت حالته النفسية إلى أن وصلت حدَّ الجنون عندما راعه مشهد قتل رجل كان يمرُّ أمام دكانه، برشقات من مدفع رشاش أطلقها أحدهم من سيارة مسرعة على ذلك الرجل الذي انقلب على واجهة المحل، فحطم الزجاج وراح ينتفض أمام عينيه.

- **نموذج العميل:**

اتصفت شخصية العميل في روايات (رفاعية) بحضورها الضعيف، وبتقديمها البسيط المباشر، الذي يطفو على السطح، فلا يتغلغل في الأعماق.

ففي رواية "مصرع ألماس" يقدَّم (وديع اليهودي) بوصفه جاسوساً على الثوار لصالح الفرنسيين، متستراً إبان ذلك بمهنة وضيعة تعبِّر عن وضاعة جريمة الخيانة التي يرتكبها، هي شراء الأشياء القديمة من البيوت، مما يتيح له فرصة التقاط الأخبار ونقلها إلى الفرنسيين، فقد كانت البيوت آنذاك مقراً لاجتماع زعماء الأحياء من التجار والصناعيين لتمويل الثورة.

أمَّا عن ملامحه فقد بدت بسيطة تتوافق مع خسَّته، يقول الراوي:

"**مات هذا الرجل، ووديع النحيل ذو النظارتين الرقيقتين والملابس الرثَّة، يتردد على بيته، وعلى ظهره كيسه الكبير الذي يتسع لأكوام من الملابس والأحذية المستعملة.**"[2]

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٢٥.

[2] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٦٢.

كذلك كان حضور شخصية العميل (أبو توفيق) في رواية "رأس بيروت" حضوراً خاطفاً، كشف عن نذالته، فقد كان يفتري على أناس أبرياء من سكان حيِّه، "**بعض سكان الحي لم يصدِّقوا أن (أبو توفيق) الستيني، الجم الأخلاق، المتواضع، يمكن أن يكون شريراً إلى هذا الحد، ويمكن أن يلعب بأقدار الناس مقابل كسب مادي رخيص.**"[1] فهي شخصية تعاني من الازدواجية، قادرة على أن توهم الآخرين بالطيبة والخير، في حين أنها تضمر لهم الشر.

- **نموذج المتسلِّط:**

يكاد هذا النموذج يختفي في روايات (رفاعية)، فقد اقتصر حضوره فيها على شخصيتين، الأولى هي شخصية السيدة (وداد) في رواية "أهداب"، وقد سبق الحديث عنها في نموذج الأم*، والثانية هي شخصية (مصطفى بيك النمر) رئيس الشعبة الأخلاقية في رواية "أسرار النرجس"، يبدو أن صاحبها يعاني من الازدواجية، فهو تارةً يظهر بتجاوزاته التي يرتكبها دون أي رادع "**ما من امرأة يقودها إلى الروبير إلا ويكون هو قبل غيره، أول من يطأها [كذا] بل هناك همس يتحدث عن رشاوي يتلقَّاها من هذه أو تلك [...] إنه شيطان بلباس رسمي، بوظيفة.**"[2]

فهو يمثل رجل السلطة الوصولي الذي يستغل نفوذه ليحقق أغراضه الشخصية، على نقيض ما يوحي به المنصب الذي يشغله. لكنه تارةً أخرى يظهر بصورة مناقضة، من ذلك عندما يتحدث مع (أسامة) الذي أغواه الحرام فوقع في حبائله، ينصحه بالتوبة والصلاح:

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢٨٧.

* راجع: نموذج الأم، ص٤١.

[2] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٦٥.

"عد إلى رشدك يا ولد، اذهب وتابع تعليمك، خذ صاحبك نبيل إلى النور، عوض أن تكونا معاً في هذا المستنقع [...] فكر في مستقبلك، اخطب لك فتاة واقترن بها وعش حياة شريفة، كوِّن أسرة لك، عوض هذا الشطط الذي أنت فيه."[1]

يتحدَّث من موقع الواعظ، الذي لا يفتأ يقدِّم النصح والإرشاد، فيبدو رجلاً متوازناً طيباً، همُّه الإصلاح وهداية النفوس الضَّالة.

ولكن الحقيقة – فيما يبدو – أن هذه الشخصية مزيج من الخير والشر، أرادها الكاتب كذلك لتحاكي أمثالها في الواقع.

– نموذج الشاذ جنسياً:

يمكن أن يمثِّل لهذا النموذج بـ(زين العابدين) في رواية "أسرار النرجس"، الذي عاش في جوٍّ من العزلة والتقوقع على الذات، ولاسيما أنه يتيم الأب والأم، لا أخوة ولا أخوات، يضاف إلى ذلك سبب أساسي في شذوذه هو الجهل بالدين وقلَّة الوعي، مما أشعره بحالة ضياع، شتَّت تفكيره وإدراكه الحياة، فغامت أمام عينيه الطريق التي سلكها، يخاطبه (نبيل):

"ـ هذا ما صنعته يداك [...] وعوض أن تتجه هذه العواطف إلى مكانها الطبيعي، إلى الجنس الآخر، اتجهت إلى مثيلك. هذا هو الخطأ الكبير.

يلهث (زين العابدين) كأن آلاف الوحوش تطارده:

ـ ما باليد حيلة إنه الغلام الذي أراه في الجنة.

---

[1] المصدر نفسه. ص١٩١.

_ لا تخلط هذا بذاك. غلمان الجنة لخدمتك [...] وليس لتعشقهم اصح يا رجل."[1]

فالمشكلة تتعزّز خطورتها باعتقاد (زين العابدين) أن شذوذه الجنسي المتمثّل بعشقه لـ(أسامة)، هو من باب حبّ المسلم لأخيه المسلم، ويستشهد لذلك بحديث يلوي عنقه كي يسوغ به غايته، يقول (زين العابدين):

أنس بن مالك رضي الله عنه قال: كنت جالساً عند رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، إذا برجلٍ يمرُّ، فقال رجلٌ من القوم: يا نبيَّ الله، إنِّي لأحبُّ هذا الرجل. قال: هل أعلمته بذلك. قال: لا. قال: قمْ فأعلمه. فقام إليه. فقال: يا هذا والله إني لأحبك. قال: أحبَّكَ الذي أحببتني له."[2]

فهو يخلط بين حبِّه لـ(أسامة) جنسياً وحبِّ المسلم لأخيه المسلم في الله، محاولاً أن يتوِّج ذلك الحبِّ بهالة شرعية، مما يدلُّ على افتقاره إلى الوعي الكافي الذي يعينه على فهم الشريعة الإسلامية وتفسير أحاديثها، ولكنه يدرك خطأه بعد أن يعيش صراعاً نفسياً يتخلص منه في نهاية الرواية، ويعود "**إلى رشده منطوياً حزيناً لا يكاد يكلِّم أحداً، بل أصبح لا يرمي سلاماً على أيِّ إنسان ما لم يكن رفيقه في المسجد، ويصلِّي إلى جانبه، ويحضر دروس الشيخ أمين."**[3]

يركِّز (رفاعية) في وصف (زين العابدين) على الصفات المعنوية للشخصية، ولكنه في الوقت نفسه لا يغفل الجوانب الأخرى، لذا فإن تقديم الشخصية لديه يتصف بالشمولية، إذ يحاول أن يحيط بالشخصية من جوانبها

---

[1] المصدر السابق. ص٥٤.

[2] المصدر السابق. ص٥٩.

– انظر: النسائي (أحمد بن شعيب): سنن النسائي الكبرى. تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، الجزء السادس، ص٥٤.

[3] المصدر نفسه. ص١٣٤.

كلِّهـا، النفسـية والجسـمانية والاجتماعيـة والاقتصـادية، بـل يتعـدى ذلـك إلـى بيـان حالهـا ووضـعها الحيـاتي، كـذلك يكشـفها مـن خـلال تقـويم الآخـرين لهـا، فـ"**الشـيخ أمـين يضـرب المثـل بـزين العابـدين، هـذا الرجـل المتنسـك الزاهـد بـأمور الـدنيا، المـرابط بـين المسـجد والبيـت، يعـيش علـى دخـلٍ متواضـعٍ مـن بيتـين مـؤجَّرين ورثهمـا عـن أبيـه. هـو وحـده، لا إخـوة ولا أخـوات، ولحقـت أمـه بأبيـه بعـد شـهرين فلم تعـد الحيـاة تعنـي لـه شـيئاً، صـلاة وصـوم وعبـادة، وكنَّـا شـباب الحـي معجبـين بـه أشـدَّ الإعجـاب، ورعٌ وخجـول، لا يهمُّـه مـن أمـور الـدنيا غيـر مرضاة ربه.**"[1]

بهـذا فقـد تعـددت أسـاليب تقـديم الشخصـية؛ لتتـيح للقـارئ أن ينظـر إليهـا مـن عدة زوايا.

- **نموذج المومس:**

اقتصـر حضـور هـذا النمـوذج علـى روايـة واحـدة لـ(رفاعية) هـي "أسـرار النـرجس"، شخصـية لمـومس فـي هـذه الروايـة ضـحية ظـروف قـاهرة، فُرضـت عليهـا، فـأدَّت بهـا إلـى الانحـراف، فهـي تبـدو مسـلوبة الإرادة، أرغمهـا أقـرب للمقرّبين على سلوك طريق البغاء.

فشخصـية المـومس (حسـناء) تقـدَّم بوصـفها ضـحية لأبيهـا الـذي كـان بعـد أن يـذهب الخمـر والحشيش بعقلـه يغتصـبها وسـيف القتـل مسـلَّط علـى عنقهـا، ثـمَّ يهـددها بقتلهـا مـع أمِّها إذا هـي أفشـت السـر، حملـت منـه ابنـاً أو أخـاً ... ثـم هربـت مـع القابلـة التـيابتزّتهـا فيمـا بعـد، فصـارت تبيعهـا للرجـال إلـى أن هربـت مـرة أخـرى مـع أحـدهم، فتزوجهـا ولكنـه بعـد بضـعة أسـابيع صـار يقـامر بهـا، واسـتمرت علـى هـذه الحـال إلـى أن نقلـت إلـى المبغـى، وهنـاك أحبهـا (نبيـل)

---

[1] المصدر السابق. ص٣٢-٣٣.

بزيارته الأولى للمبغى وأحبته أيضاً وبدا لها بارقة الأمل في حياتها المظلمة، والمخلّص الذي سيخلع عنها أردية العهر، إلا أنه يتخلى عنها خوفاً على سمعته وسمعة أهله، ثم يندم فيما بعد عندما تنتحر ويلوم نفسه:

"**كلنا ذئاب أيتها المرأة العذبة، كلُّنا ذئاب بمخالب مختبئة وراء قفّازاتها، وأنا أوّلُ الذئاب وأقساهم لأني عرفت كلّ شيء وها أنا أذهب بعيداً عن الفريسة.**"[1]

وهكذا فكانت (حسناء) ضحية مجتمعٍ فاسدٍ بدءاً من أبيها، تثير الشفقة في نفس القارئ، ولاسيما أنها تبدو في الرواية ذات صفات إيجابية، فهي فتاة مسكينة وخجولة, جميلة, حسَّاسة، مملوءة بالحزن، "**تقف دائماً للجود بنفسها من أجل كل من يحتاج إليها**"[2].

مثلها كانت شخصية المومس (شهيرة)، ضحية لزوجها المقامر الذي كان يسوّقها إلى رجال آخرين، حتى كانت نهايتها في المبغى.

بالمقابل تظهر شخصية (سعدية) كمومس تائبة، تجد من يصدق في مدّ يد العون لها، ينتشلها من مستنقع البغاء، ويتزوّجها، ويعلّمها الصلاة و أصول الدين، لتحيا في كنفه حياةً كريمةً، وعندما يدعوها إلى الخروج من البيت، لتروّح عن نفسها تقول:

"**اذهب وحدك، دعني مع أمك أتبرك بها وأفرح إن الله هداني إليك وهداك إلي، لتنقذني من جحيم كنت أعيشه مرغمة معذبة ضائعة**"[3]

---

[1] المصدر السابق. ص١٦١.

[2] القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة: شخصية البغي في الأدب التقدمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ص١٧٩.

[3] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٣٢-١٣٣.

فقد استحالت بعدها إلى سيدةٍ فاضلة زاهدة بالحياة، تطمع بمرضاة الله ومغفرته لكلِّ ذنوبها التي ارتكبتها بدافعٍ من العوز الذي كان يستحكم بها وبوالدها المقعد.

إذاً يتضح أنقضية صلاح المرأة أو فسادها، مسؤوليةٌ ملقاةٌ على عاتق المجتمع بالدرجة الأولى وخصوصاً الرجال، إمَّا أن يدفعوا بها إلى الرذيلة كما جر ى مع (حسناء) و(شهيرة)، أو يرتقوا بها إلى عالم الفضيلة كما كانت الحال مع (سعدية)، وكأن في داخل كل إنسان بذرة طيبة وأخرى خبيثة، وكل واحدة منهما مهيأة لأن تنموفي البيئة المناسبة لها دون غيرها، فإن و ُجد الإنسان في بيئة صالحة فإن البذرة الطيبة تنمو في نفسه وتطيبها، والعكس صحيح.

٣_ تعدد الأصوات (Polyphonic)*:

ثمة مسافة تفصل الروائي عن شخصياته في الرواية ذات الأصوات المتعددة، تجعل التعرف على وجهة نظره (Point Of View) المدسوسة في وجهات نظر للشخصيات أمراً صعباً، ولاسيما أن أصواتها تكون متساوية في الحضور، بفضل الحرية التي يمنحها لها.

يمكن أن تعد رواية "رأس بيروت" لـ(رفاعية) من بين رواياته كلها الأقرب إلى الرواية ذات الأصوات المتعددة، فهي تحوي في عالمها شخصيات متعددة (المناضل، الضحية، الشيخ، الأم، المثقف، الجاهل ... إلخ) كلها ذات حضور قوي ومتساوٍ تقريباً، مما ينفي عن إحداها إمكانية الاستقلال بدور البطولة، وهي في الوقت نفسه متمايزة وأحياناً متناقضة.

---

* يقول باختين إن الرواية عمل يتسم بتعدد الأصوات فيه، والصوت لدى باختين لا يقتصر على المستوى اللغوي بل يتضمن أيضاً الانتماء العقائدي و السلطة في المجتمع. ويشير ميشيل Mchale إلى استخدام آخر للكلمة لدى عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجاردن الذي يقول بأن العمل الأدبي تتعدد فيه كذلك الأصوات الأنطولوغية أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود بصفة عامة.

– عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة. دار نوبار للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص٧٤.

فهي رواية تكرّس الاختلاف بين شخصياتها، اجتماعياً وثقافياً وفكرياً وعمرياً وطائفياً، اختلافاً ينعكس على اللغة فتتعدد مستوياتها؛ لذلك فإن شخصياتها أصوات حرة داخلياً مستقلة عن المؤلف، إلا أن هذه الحرية لا تتعارض مع وجود التأثير المتبادل بين الشخصيات واعتماد بعضها على بعض، ويجري ذلك ضمن حادثة كبرى تجمعها هي الحرب.

إن السبب الأساسي الذي يمكن أن يضاف إلى ما تقدم هو أن الرواية جرت أحداثها في بيروت، حيث الحرية التي تعد من أهم متطلبات الرواية ذات الأصوات المتعددة، فبيروت – كما هو معلوم – تتصف بتعددية الطوائف والأديان، وباختلاف الأيديولوجيات، ووجهات النظر التي تصل درجة التناقض أحياناً. والحرب الأهلية اللبنانية هي خير تجسيد لذلك الاختلاف، يقول (أبو بسام) لزوجته:

" بيروت مفتوحة لكل التيارات [...]لاحظتُ أن المثقفين فيها يعيشون في بحبوحة الحرية [...] بكل انتماءاتهم يتناقشون بأمور البلد. يتضاحكون. ويشربون العرق معاً. ثم يفترقون [...] ليصبحوا في اليوم التالي وهم يهاجمون بعضهم بعضاً على صفحات الجرائد التي يعملون فيها: الشيوعيون والراديكاليون والقوميون العرب والقوميون السوريون .. لعل بيروت كانت جميلة بسبب ذلك، ولعل بيروت احترقت فيما بعد بسبب ذلك أيضاً."[1]

– تعدد وجهات نظر الشخصيات:

لا شك أن الحوار الخارجي (Dialogue) إذا كان شفافاً فإنه يقرب وجهات النظر المتباعدة، ويزيل الحواجز بين الشخصيات الروائية المختلفة، ذلك لأن **"إمكانية تقليص المسافة هي شرط الحوار الأساسي، إذ لا حوار مع من**

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢٢.

سكنه اليقين. وبسبب ذلك تتحاور الشخصيات الروائية، فيعطي كل منها للآخر ما ليس عنده، ويأخذ منه ما هو بحاجةٍ إليه."[1]

فالطبيب النفسي في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" يدرك أن ثمة مسافة شاسعة تفصله عن مريضه، لذلك فهو يحاول أن "**يردم تلك الفجوة العصية، ويكتشف ما يمور بداخله**"[2] وأن يفهم وجهات نظره من خلال اللجوء إلى الحوار بعد تنويمه مغناطيسياً، وبهذه الطريقة استطاع أن يسبر أغواره الداخلية، وأن ينتشله من عذاباته النفسية.

تتعدد وجهات النظر أكثر ما تتعدد في رواية "رأس بيروت" حول القضية الفلسطينية والحرب الأهلية اللبنانية، فأغلبية الذين يجتمعون حول (أبو إبراهيم) يتفقون معه بأن "**هذه الحروب القائمة لا هدف لها إلا تدمير البلد وقتل الناس قتلاً مجانياً، يعترض محمد أحد أبناء (أبو إبراهيم) بالقول: إن هؤلاء الفلسطينيين إخواننا يا أبي، وعلينا أن نكون سنداً لهم ليعودوا إلى بلادهم، فيعترض (أبو إبراهيم): لا نستطيع نحن البلد الصغير أن نكون سنداً لهم. إنهم يقتلون ونقتل معهم دون أن تحاول دولة عربية مساعدتهم أو مساعدتنا.**"[3]

فـ(أبو إبراهيم) صورة عن ز من الهزيمة والاستسلام بأفكاره الرجعية التي تميل إلى التخلي عن القضية الفلسطينية أمام لامبالاة العالم العربي، في حين يمثل صوت ابنه (محمد) الجيل الجديد الواثق بقدراته والمؤمن بالقضية الفلسطينية الذي يصدر في رأيه عن التزام الشباب العربي بالهموم القومية، واندفاعه بحماسة المتفائل بالنصر وبعودة الفلسطينيين إلى ديارهم.

---

[1] درّاج، فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص٧١.

[2] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص١١٠.

[3] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٧٠-٧١.

أما الدكتور (أسعد) فهو صورة عن المثقف العربي الواعي، الذي ينظر إلى القضية من زاوية مختلفة، ويدرك بحدسه القائم على استقراء الحاضر أبعاد المؤامرة وآفاقها المستقبلية:

"**المؤامرة أكبر من كل ما يفكر به هؤلاء الناس [...] إنها ليست فقط للقضاء على الثورة الفلسطينية، إنها أكبر من ذلك بكثير .. إنها مؤامرة خلق كيانات طائفية تدور في فلك إسرائيل الدولة الأقوى .. مؤامرة تقسيم مذهلة ليس مكانها هذا البلد بل البلدان المجاورة أيضاً.**"[1]

ويكتفي الراوي بعرض موقف الدكتور إزاء تلك الشخصيات التي اختلفت معه في وجهة النظر، فيسوغ وجهات نظرها ويعزوها إلى بساطتها، يقول الراوي:

"**في مثل هذه الأمسيات يغير الدكتور دفة الحديث، فهؤلاء – كما يقول – ناس بسطاء، يفسرون الأمور حسب ما تواجههم الأحداث .. إنهم وقود الحرب من غير أن يشعروا.**"[2] إذ ينساقون وراء الأحداث الجارية دون أن يدركوا زيفها وأثرها في تعميق الخلاف وتوسيع الفجوات فيما بينهم، على خلاف الدكتور (أسعد) الذي يعي الغايات البعيدة للسياسة المتبعة والقائمة على سياسة (فرِّقْ تَسُدْ).

مثل هذا الاختلاف يظهر في رواية "امرأة غامضة" ويكون مداره الحرب الأهلية اللبنانية أيضاً، فطبيب الأعصاب (سعيد) يتألم كثيراً لمن يأتيه من ضحايا أودت بهم الحرب إلى الجنون، فالقتيل يحتويه القبر، والجريح يُشفى، أما هؤلاء فهم يتعذبون على الدوام ويتعذب الأصحاء لعذابهم، يخاطب (سعيد) في ذلك بطل الرواية قائلاً:

---

[1] المصدر السابق. ص٧٢.

[2] المصدر نفسه. ص٧٢.

"وأكثر ما يحصد الموت هم هؤلاء الشبان الذين يتصورون أنهم يقاتلون من أجل الوطن .. وهم في الواقع مثل المجنون الذي يهدم بيته فوق رأسه بيده. هل سألت أحداً من هؤلاء لماذا يقاتل؟ وابني واحد منهم .. إنهم الببغاوات الذين يردون [كذا] على مسامعك أقوال زعمائهم وأسيادهم: الوطن .. العدالة .. شعارات .. شعارات."[1]

فالطبيب يعتقد أن سبب الحرب الأهلية في بيروت أبناؤها المخدوعون بشعارات زائفة يلفقها زعماؤهم، ولكن وجهة نظره مهما كانت سديدة فإنها لا تحجب الصواب عن وجهات النظر الأخرى، لأنه إنما ينطلق فيها من منظور ذاتي، نابع من تأسفه على ابنه المغبون بتلك الشعارات، مما يبتعد به عن الموضوعية، فهنلك مثلاً من يقاتل طمعاً بالمال، ومن يقاتل انتقاماً لموت أحد مقربيه، ومن يقاتل تعصباً للدين، وهناك من يقاتل التزاماً بمبدأ إنساني سامٍ ، يتلخص في الدفاع عن المظلوم أياً كان وأينما كان، وهو دافع آمنت به (ابتسام) بطلة الرواية، وعملت على تحقيقه، ويتنبه عليه الراوي إذ يقول:

"ما أكبر الفرق بين آرائها وآراء سعيد، تقول إنها حرب ظالم ومظلوم، وتقول دخلناها لندافع عن المظلوم .. الثورة يجب أن تكون نصيراً للمظلومين، أكانوا في الوطن أم الخارج. إذا أتيح لي أن أقاتل إلى جانب أي ثورة تقاتل ضد الظلم والطغيان في العالم سوف ألتحق بها فوراً."[2]

فهو يختلف عن الدافع الذي يكمن وراء اشتراك ابن (سعيد) في الحرب دون أن يدحضه، فروايات (رفاعية) لا تجسد الصراع الفكري بين الشخصيات الروائية بقدر ما تسعى إلى بيان اختلافها في وجهات النظر، فما يعده (سعيد) شعاراً زائفاً تعده (ابتسام) مبدأً سامياً تبذل حياتها في سبيله، أما

---

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص٩٦.

[2] المصدر نفسه. ص٩٦.

الـراوي –الشخصـية، فإنــه يـدَّعي لنفســه المعرفــة بمــا لا يحـيط بــه الآخـرون، إذ يقول:

"لا أميــل لا إلـــى كلامهـــا الطمــوح والخيـــالي. ولا إلـــى كـــلام ســـعيد الـــواقعي، هـــي المـــؤامرة تعصـــف بـــالجميع، مرســـومة بدقـــة، لا يتحـــرك أحـــد إلا داخـــل مربعـات الشـطرنج .. وأنــا أمــام هــذا الحـدس اليـومي الـذي يجعلنــي أرى مــا لا يراه الآخرون"[1]

كـل يعتقد أنـه أصـاب عـين الحقيقـة التـي تـأبى علـى نفسـها الإذعـان لشـخصٍ بعينــه، لـذلك فـإن وجهـة النظـر الشخصـية - إذا كانـت صـحيحة - لا تعـدو أن تكـون حقيقـة جزئيـة، لا تلغـي وجهـات النظـر الأخـرى، ولكنهـا تقتـرب أكثـر مـن الحقيقة عند اجتماعها معها.

- المستويات اللغوية:

إن تعـدد الشخصـيات الروائيــة واختلافهـا فيمـا بينهـا ثقافيـاً واجتماعيـاً وفكريـاً وعمريـاً، يقتضـــي مــن الروائـــي أن ينــوع فـــي اســتخدام اللغـــة الروائيـــة علـــى نحـــوٍ يبـدو فيـه كـل مستوى لبوسـاً مفصَّـلاً علـى قـدر الفئـة التـي يناسـبها ويعبـر عنهـا خير تعبير.

وقـد تختلـف اللغـة علـى مسـتوى الشخصـية الواحـدة، تبعـاً لاخـتلاف نـوع الحـوار، فـالحوار الـداخلي (Monologue) يسـتخدم لغـة حميميـة تتصـف بالصـدق والبـوح والاعتـراف، فهـي لغـة ذاتيـة منطلقـة، ومنعتقـة مـن الرقابـة التـي تُمـارس على الشخصية إبان حوارها الخارجي (Dialogue).

قـد يُعـزى اخـتلاف اللغـة إلـى اخـتلاف المقـام، جريـاً علـى القاعـدة البلاغيـة (لكـل مقـام مقـال)، فمقام الحـرب مـثلاً يقتضـي لغـةً تعبـر عـن القسـوة والحـزن

---

[1] المصدر السابق. ص ٩٦.

والألم والعذاب، في حين يتطلب مقام السلام لغة أخرى توحي بالأمان والفرح والأمل.

إذاً، هناك مستويات عامة للغة تتبع لطبيعة المقام الذي تعيشه الشخصيات، ومستويات خاصة تقتضيها طبيعة الشخصيات نفسها، وقد حاول (رفاعية) أن يقدم صوت الطفل بصورة حية مقنعة قريبة من الواقع، لذلك كان يخلع عليه صفات البساطة والعفوية، البساطة في التفكير والإدراك، البساطة في التعامل مع الآخرين، البساطة في السؤال والاستفسار، مجرياً ذلك على لسانه بلغة فصحى ولكنها بسيطة أيضاً.

على الرغم من أن مجرد تكلم الفصحى بلغة سليمة ينم على قدر من الوعي والثقافة لدى المتكلم لا يتوفر للأطفال، إلا أن (رفاعية) نجح في أن يجعل صورة الطفل قريبة من الواقع، بأن ضمن كلامه ألفاظاً مثل: (البابا، الماما، عم، جدو ... إلخ) تبرز الفارق العمري الذي يميزه من الشخصيات الأخرى، هكذا تبدو شخصية الطفلة (ليندا) في رواية "رأس بيروت"، وهي تسأل (أبو بسام) عن أبيها (جوزف) الذي قتلته إحدى التنظيمات المسلحة:

" **أين تركت بابا، لماذا لم يأت بابا إلى الآن؟ الماما قالت إنه مسافر وسوف يعود [...] لماذا لم تسافر معه يا عم؟**"[1]

بالمقابل كان الروائي أحياناً يخلُّ بتعددية الأصوات عندما يبث أفكاره وفلسفاته على لسان شخصية الطفل "**وينطقها بما لا يحتمل أن تنطق به، ولا أن تعترف بصحة نسبته إليها إذا ما أجري على لسانها. وبهذا يضرب على وتر غير وتر الشخصية وكثيراً ما نشاهد أن هذه الشخصية تنطق بلسان المؤلف، وتعبر عن آرائه.**"[2] فيبدو منطقها هجيناً وغير مقبول، كذلك كانت

---

[1] المصدر السابق. ص١٧٢.

[2] نجم، محمد يوسف: فن القصة. ص٨٣.

الحال في رواية "أهداب" عندما أجرى الروائي على لسان الفتاة (أهداب) كلاماً بليغاً خاطبت به فنانها السبعيني كمعلمة تعطيه درساً في فلسفة الحياة:

"**هناك ثقافة يتعامل بها البشر العاديون دون أن تنتبه لها أنت. وربما تنتبه [...] لكن لا يهمك أمرها [...] مثل الطبيب الذي يعالج مرضاه الفقراء دون أجر، هذه ثقافة وحضارة، حتى بائع البندورة الذي لا يغش في الوزن. هذه ثقافة أخلاقية [...] وقس على ذلك الكثير من أمور الحياة، لو تحدثنا العكس فكم من ادعى المشيخة ومن ادعى راعياً لكنيسة أنهم يعلموننا الأخلاق وهم في الواقع كذبة ويفعلون السبعة وذمتها. هؤلاء قمة الجهل والأمية.**"[1]

فقد أنطقها الروائي بفلسفة عميقة لا تصدر إلا عن فكرٍ واعٍ مجربٍ كفكره، فبدا كلامها غير متناسب مع مستواها العمري، على الرغم من أن الروائي حاول أن يجعل ذلك معقولاً، بأن حمَّلها وعي الكهول، "**إنها فوق عمرها .. إنها في الستين أو السبعين معرفةً وإن كانت لا تزال في الثامنة عشرة، فعلاً، أحياناً تبدو أكبر مني سناً وحكمةً** "[2]

لكن عذراً كهذا غير قادر على رفع الفتاة إلى مستوى الندية مع الروائي وتسويغ ما أَجراه على لسانها.

أما الشخصية الجاهلة الشعبية، فقد بدت لغتها بسيطة سهلة قريبة من العامية، تتناسب مع طبيعتها وطريقة تفكيرها. ففي رواية "رأس بيروت" تتصف شخصية (أبو زهير) بالبساطة وقلة الوعي واللامبالاة، يوهم الناس بأنه على علاقة بالجن وبأنهم يحمونه وينبئونه بأحداث ستجري في المستقبل القريب. لذلك فإن لغة هذه الشخصية من صنوها تعبر عن معتقداتها

---

[1] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١٠٨.

[2] المصدر نفسه. ص١٠٨.

البسيطة، ويمكن أن يُمثّل لها من الحوار الذي دار بين (أبو زهير) والدكتور (أسعد) الذي سأله عن وجوده الغريب والمفاجئ على الرصيف يدخن نرجيلته بعد انتهاء القصف مباشرةً :

"**صاح به الدكتور:**

– ولك (أبو زهير) متى خرجت، ومتى صنعت نفس نرجيلتك.

ضحك (أبو زهير) وقال:

–لا أنا خرجت ولا أنا دخلت .. لم أترك مكاني من الظهر .. أنتم جبناء .. ألم أقل لكم أننا محروسون، وأن أخوتي الجان تحت الأرض يزيحون القذائف عن حينا؟"[1]

أما لغة الشيخ فهي لغة خطابية فصيحةٌ، تتصف بالسهولة والوضوح، لغة نصح وا رشاد، تدعو إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، كما تبدو في كل ما يتحدث عنه الشيخ من أمور الدين والدنيا، ذات صبغة دينية، تحاول تفسير الوجود من منطلق فلسفي ولكنه بسيط يتوافق وتفكير العامة. كذلك بدت لغة الشيخ (أمين) في رواية "رأس بيروت" عندما سُئل عن الروح، إذ يقول:

"**إنه تعالى خلق العالم من جسد وروح، وجعل الجسد منزلاً للروح لتأخذ زاداً لآخرتها من هذا العالم. وجعل لكل روح مقدرة تكون في الجسد. فآخر تلك المدة هو أجل تلك الروح من غير زيادة ولا نقصان، فإذا جاء الأجل فُرِّق بين الروح والجسد.**"[2]

يحرص الروائي بشكل عام على اللغة الفصحى، إلا أنه يتخفف منها أحياناً في المواقع التي تقتضي منه أن تعبر اللغة عن الشخصية. فهو يميز

---

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص٢٩.

[2] المصدر نفسه. ص٤٢.

شخصية (عايدة) في رواية "رأس بيروت" باللهجة البدوية دون أن يتنكَّر في بقية كلامها للغة الفصحى. من ذلك ما جاء في ردها على (أبو بسام) الذي سألها عن نوعية طعام الغداء:

"**طعام زين .. لا تخف يا خوي .. أنا التي تطبخ لكم الطعام.**"[١]

- التناص:

إن التناصية (Textuality) مصطلح استوحته كريستيفا (Kristeva)* من الحوارية (Dialogisime)، التي أسس لها دوستويفسكي (Dostoyevsky)*، ثم تولى باختين (Bakhtin)* مهمة بلورتها نقدياً. وهكذا "أخذت كلمة التناصية تعبر عن هذا المبدأ"[٢].

لا شك أن إشكالية هذا المصطلح ما تزال قائمة إلى الوقت الحاضر، فهو يفتقر إلى تعريف جامع مانع، يحدد طبيعته وأشكال تجليه واستعمالاته. ومما يزيد في إشكاليته تداخله مع مصطلحات أخرى كتوظيف التراث واستلهامه،

---

[١] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٢٣-١٢٤.

* جوليا كريستيفا (١٩٤١- .....م): منظرة في مجالي اللغة والأدب، بلغارية الأصل فرنسية النشأة، عملت أيضاً في علم التحليل النفسي والفلسفة، ثم عملت على نظرية التحليل النفسي-الدلالي (Semanalysis)، من دراساتها: الانحطاط (١٩٨٠م)، الحب (١٩٨٣م)، الكآبة (١٩٨٧م)، الأمراض الجديدة للروح (١٩٨٣م).
- Look: Macey, D .*"The Penguin Dictionary Of critical Theory"*, p218-219.

* فيودور م. دوستويفسكي (١٨٢٠-١٨٨١م): روائي روسي، ولد في مدينة موسكو عام ١٨٢١م، دخل كلية الهندسة في سانت بطرسبرج، وتأثر كثيراً من خبر وفاة والده قتلاً من قبل مزارعيه. فوقع لأول مرة بداء الوقوع النقطة [الصرع] Epelepsie عام ١٨٣٨م. من مؤلفاته: الفقراء (١٨٤٤م)، الأبله (١٨٦٨م)، الأخوة كارامازوف (١٨٨٠م). توفي في سانت بطرسبرج في ٢٨ كانون الثاني عام ١٨٨١م.
- شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب. ص١٩٧- ١٩٨.

* ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥م): منظِّر أدبي، روسي الأصل. تتضمن أعماله المبكرة والشهيرة في آن نقداً للشكلانية الروسية. وهو يبدؤها بحديث موجز عن فكرته المميزة حول الحوارية. أما دراسته الأدبية الأساسية الأولى، فقد كانت مقالة طويلة عن دوستويفسكي، الذي أسس للحوارية وتعدد الأصوات بوصفهما فكرتيه الرئيستين. من مؤلفاته: المبدأ الحواري - شعرية دوستويفسكي.
- Look: Macey, D .*"The Penguin Dictionary Of critical Theory"*, p 28.

[٢] مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص. ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، د.ط، ١٩٩٦م، ص٩٦.

والتأثر والتأثير في الأدب المقارن ...الخ. والتي ما يزال التمييز بينها غير قاطع، يتراوح بين الأخذ والرد.

فقد عرف العرب التناص ولكن كمفهوم فقط، فلم تتجسد معرفتهم في نظرية تعرّفه وتستكمل وجوهه، وقد تمثلت تلك المعرفة بمصطلحات السرقات الشعرية، ويأتي في مقدمتها: التضمين، الاقتباس، الأخذ ... الخ. ويؤكد حسين جمعة ذلك إذ يقول: "**أما تداخل النصوص فقد انتهى العرب شعراءً وقاداً إليها بشكل فطري غير قصدي، أو بشكل واعٍ ومقصود، أو بكليهما معاً.**"[١]

فالاختلاف يدور بشكل أساسي حول طبيعة التناص، أما فكرته الأساسية (تداخل النصوص) فهناك اتفاق شبه تام عليها؛ لذلك فإن الدراسة ستحاول أن تنأى عن مواضع الإشكال، وتعتمد الفكرة الأساسية للتناص بتفريعاتها المتعارف عليها في الوسط الأدبي، والتي استفاد (رفاعية) منها في رواياته.

ففي رواية "أهداب" يوجد تناص ذاتي* يفيد الروائي فيه من روايته "أسرار النرجس" ويعقد معها علاقة ذات مسار بنيوي تتم على صعيد الحدث والشخصية.

فالشخصية طفل تُتوفى حبيبته وهو في الثانية عشرة، والحدث يتمثل بزرع غصن أخضر يقتطعه الطفل من شجرة صفصاف ويزرعه إلى جانب قبرها، وبعد زمن يصبح شجرة صفصاف وارفة، يتذكر (عصام) الراوي – الشخصية وهو ابن السبعين عاماً تلك الحادثة فيقول:

---

[١] جمعة، حسين: المسبار في النقد الأدبي: دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣م، ص١٤١.

* التناص الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً ... – يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص – السياق). المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص١٠٠.

" لمحنــي عــن بعــد (أبــو العبــد) حفــار القبــور ودافــن موتــاهم، واقتــرب وسـألني: مـاذا تفعل يـا صبي؟ قلـت لـه: أزرع هـذا الغصـن .. فقـال: هـل أنـت أبلــه .. سـييبس فـي الصباح؟ قلـت لـه: أرجـوك أبـا العبـد .. بحـق أولادك أن لا تنزعه .. بل اسقه كلما تيسر لك ماء .. ابتسم ووعدني أن يفعل."[1]

القصــة ذاتهـا كـان قـد أوردهـا الروائــي فـي روايــة "أسـرار النـرجس" ولكـن بصــيغة مختلفــة قلــيلاً، مــن خـــلال الــراوي – الشخصــية[2]، ويتــداخل التنـــاص السـابق فـي روايـة "أهـداب" ذاتهـا **بتنــاص خــارجي*** مـع روايـة "لوليتـا" لفلاديميـر نـابوكوف (Vladimir Nabokov)* **وتنــاص داخلــي*** مـع روايـة "ذاكـرة غانيـاتي الحزينـات" لغابرييـل غارسـيا مـار كيز (Gabriel Garcia Marquez)*. ولكـن كـلا التناصـين ذو مسـار بنيـوي يـتم علـى صـعيد الشخصـية فقـط، ومسـار فكـري قـائم علـى فكـرة واحـدة فـي الروايـات الـثلاث، ملخصـها علاقـة عاطفيـة بـين طفلـة ورجل كبير بالعمر.

---

[1] رفاعية، ياسين: أهداب. ص٢٢-٢٣.

[2] انظر: رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٠-١١.

* التناص الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص – السياق). ص١٠٠.

* فلاديميــر نــابوكوف (١٧٩٩ – ١٩٧٧م): أديــب أمريكــي معاصــر مــن أصــل روســي ومــن الــروائيين العــالميين المعاصــرين الــذين أثــاروا بأعمــالهم الروائيــة ضــجة كبيــرة فــي الــدوائر النقديــة. مــن مؤلفاتــه: لوليتــا (١٩٥٥م)، النيران الشاحبة (١٩٦٢م)، دفاع لوجين (١٩٢٩م).

- راغب، نبيل: موسوعة أدباء أمريكا. دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، الجزء الثاني، ص٤٨١.

* التنــاص الــداخلي: حينمــا يــدخل نــص الكاتــب فــي تفاعــل مــع نصــوص كتــاب عصــره. ســواء كانــت هــذه النصــوص أدبية أو غير أدبية.

- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص – السياق). ص١٠٠.

* غابرييــل غارســيا مــاركيز (١٩٢٨– ٢٠٠٠م): كاتــب وصــحفي كولــومبي، أبصــر النــور فــي قريــة أراكاتاكــا Aracataca الكولومبيــة. عمــل صــحفياً قبــل أن يصــبح كمــا يقــول "كاتبـاً محترفـاً". مــنح عــدة جــوائز علــى مؤلفاتــه كــان أشــهرها جــائزة نوبــل لــلآداب عــام (١٩٨٢م). مــن مؤلفاتــه: مئــة ســنة مــن العزلــة (١٩٦٧م)، الحــب فــي زمــن الكوليرا (١٩٨٧م). –شريل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب. ص١٧٢.

يفيد (رفاعية) الفكرة الرئيسة وبعض صفات الطفلة من رواية "لوليتا" لكنه يضيف إليها، فـ(لوليتا) طفلة ساذجة "**أضلها الاختلاط في المدارس، والعبث في المعسكرات، وغير هذا وذاك من عوامل الفتنة والانحراف**"[1] أما في رواية "أهداب" فقد كانت الطفلة (أهداب) ذكية، إلا أنها لم تنجُ من التبعات السلبية لأحاديث الجنس التي كانت تدور بين زميلاتها في المدرسة، وكذلك التردد على دور السينما. (همبرت همبرت) في رواية "لوليتا" رجل في الأربعين تقريباً يرى "**أن لوليتا نفسها لم تكن إلا بعثاً لأنابيل.**"[2] الطفلة التي أحبها في طفولته عندما كان عمره اثنتي عشرة سنة وكانت تصغره ببضعة أشهر وقد أدركها الموت حينذاك، كـ(هدباء) في رواية "أهداب" التي اختطفها الموت من الفنان وهو في سنِّ الثانية عشرة أيضاً؛ لذلك فقد رأى في علاقته بـ(أهداب) بعثاً جديداً لحبه القديم مع (هدباء):

"**أدركت هذه اللحظة أن أهداب هي هدباء الطفلة التي ذات يوم كانت رفيقتي في الحي والمدرسة. كنت في الثانية عشرة على ما أذكر.**"[3]

أما في رواية "ذاكرة غانياتي الحزينات" فقد اقتصر الشبه على الفكرة الرئيسة (Theme) وهي علاقة جنسية غير مشروعة بين رجل تسعيني ومراهقة لا تتجاوز الرابع عشرة، يقول الرجل المسن:

"**في السنة التسعين من سنوات حياتي، رغبت في أن أهدي إلى نفسي ليلة حب مجنون، مع مراهقة عذراء**"[4].

---

[1] نابوكوف، فلاديمير: لوليتا. ترجمة: عمر عبد العزيز أمين، دار الكتاب الجديد، د.ط، د.ت، ص١٢٤.

[2] المصدر نفسه. ص٣٧.

[3] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١٦.

[4] ماركيز، غابرييل غارسيا: ذاكرة غانياتي الحزينات. ترجمة: صالح علماني، دار المدى، دمشق، د.ط، د.ت، ص١.

كان الفقر الدافع الأساسي للطفلة، أما الرجل التسعيني فقد كان دافعه تحقيق نزوة عابرة.

هناك تناص خارجي في رواية "الممر" يجري على الصعيد اللغوي، إذ يتم تضمين مقاطع بحرفيتها من رواية "الجحيم" لهنري باربوس، وعلى الصعيد الفكري، إذ تعبِّر المقاطع عن فكرة الحرب، الفكرة الرئيسة في رواية "الممر". تقرأ بطلة الرواية من هذه المقاطع:

"**إنني لأذكر ذات يوم أثناء الحرب. كنا مجتمعين حول شخص يحتضر. لم يكن أحد يعرفه كان قد وُجد بين حطام سيارة إسعاف مضروبة بالقنابل [...]كان وجهه مشوهاً [...] كان ينتمي إلى أحد الجيشين [...] كان يئن، يبكي، يعول، يطلق صرخات رهيبة. كنا نحاول أن نلتقط من احتضاره كلمة، لهجة، قد تدلنا على جنسيته. لم نستطع [...] وحين مات وتوقفنا عن الارتعاد رأيت للحظة وفهمت، فهمت في أحشائي أن الإنسان يمت بجذوره إلى الإنسان أكثر مما يمت به إلى مواطنيه المبهمين.**"[1]

فهو مقطعٌ يوافق الحالة النفسية المتأزمة للبطلة بسبب الحصار الذي تعاني منه في ممر مظلم، تخترقه أصوات القذائف والرصاص، وتملؤه رائحة الدماء، ويكشف من جهة أخرى عن ذلك الشيء الفطري الذي يسمو بالإنسان فوق الانتماء والمعتقد، ويدعوه إلى التعاطف مع أخيه الإنسان.

قد يكون التناص خارجياً يتم على الصعيد اللغوي فقط، ويكثر ذلك في الأمثال كما في رواية "رأس بيروت" فالدكتور (أسعد) يفاجأ بمعاودة القصف

---

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص٩٤.

وانظر: باربوس، هنري: الجحيم. ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م، ص١٥٣.

وعلـو أصـوات المـدافع، بعـد أن شـاع خبـر انتهـاء الحـرب، فيقـول: "**عــادت حليمــة إلى عادتها القديمة**"[1]

فالمثـل إنمـا يقـال غالبـاً عنـد الرجـوع إلـى عـادة تكـون ذات صـفة سـلبية وقـد تـم تجاوزهـا، لـذا فـإن جماليـة هـذا المثـل تكمـن فـي مناسـبته للمقـام، وفـي تعبيـره عـن حالـة قائلـه الـذي أصـيب بخيبـة أمـل بعـودة الحـرب التـي صـارت عـادة قديمـة لدى البيروتيين، ولكنها متجددة ومستمرة.

كـذلك ثمــة تنــاص خــارجي فــي روايــة "ومــيض البــرق" يــتم ضــمن مســارين فكري ولغوي، ويوافق مقام النصح والإرشاد الذي تقتضيه لغة الشخصية:

أحسنتَ ظنّك بالأيام إذا حَسُنتْ ولم تخفْ سوءَ ما يأتي بهِ القدرُ

وسالمتك الليالي فاغتررتَ بها وعندَ صفوِ الليالي يحدثُ الكدرُ"[2]

يضــمِّن الروائــي هــذه الأبيــات الشــعرية، لتحكــي قصــة الإنســان المغبــون بصــفاء أيامــه، بلغــة تــوحي بهنــاءة الحيــاة ومرارتهــا، يجريهــا علــى لســان رجــل قاربَ قطارُ عمرِه محطتَه الأخيرة.

قــد يكــون التنــاص خارجيــاً ولكــن ذو مســار بنيــوي يجــري علــى مســتوى الحـدث فقـط، ففـي روايـة "رأس بيـروت" يمـوت أحـد طفلـي (أبـو علـي)، فيحـاول (أبـو إبـراهيم) أن يجد تفسـيراً مـن وجهـة نظـر إسـلامية لمـوت الطفـل البـريء، فيقرأ على الموجودين من سورة الكهف:

"**فانطلقـا حتـى إذا لقيـا غلامـاً فقتلـه قـال أقتلـت نفسـاً زكيـةً بغيـر نفـس لقـد جئــت شــيئاً نكــرا * [...] قــال هــذا فــراق بينــي وبينــك ســأنبئك بتأويــل مــا لــم**

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٠٦.

[2] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٩٧.

– وانظـر: ابـن حمـدون (محمـد بـن الحسـن بـن محمـد بـن علـي): التـذكرة الحمدونيـة. تحقيـق: إحسـان عبـاس وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ٥/٢٢٢-٢٢٣. ورد البيتان بلا نسبة.

تستطع عليه صبرا * [...] وأما الغلام فكان أبواه مؤمنين فخشينا أن يرهقهما طغياناً وكفرا * فأردنا أن يبدلهما ربهما خيراً منه زكاةً وأقرب رحما *"[1]

وينتهي إلى أن ثمة حكمة وراء موته لا يعلمها إلا الله، تشبه الحكمة التي تكمن وراء قتل الرجل الصالح الغلام .

٤ _ تصنيف الشخصيات:

يلحظ في التصنيف الثنائي للشخصيات تعددية الأسماء التي أطلقت على (الشخصية النامية، والشخصية المسطّحة). فهناك مرادفات للشخصية النامية مثل: المدوّرة، الإيجابية، المغلقة، المكثفة. في حين أُطلق على الشخصية المسطّحة تسميات مثل: الثابتة، السلبية[2]. ويبدو أن استخدام التسميتين (الشخصية النامية، والشخصية المسطّحة) هو الأنسب للتعبير عن التصنيف الثنائي من وجهة نظر الثبات والتغير؛ لأنه الاستخدام الأكثر شيوعاً من ناحية، ولأنه الأقرب والأكثر مباشرة في الدلالة على المصطلح من ناحية أخرى.

– الشخصية النامية:

هي الشخصية التي "**لا نتذكرها بسهولة؛ لأنها تتعاضم وتتضاءل**"[3]على نحو منطقي؛ بمعنى أن التغيير الذي يمكن أن يطرأ على هذه الشخصية، لا يأتي عرضاًأو مصادفة، ولكن يُخطط له بمقدمات تعلل حدوثه، حتى يكون حقيقياً يقوم على مبدأ الإقناع، إذ من المعلوم أن "**اختبار شخصية مغلقة**

---

[1] سورة الكهف، آية (٧٤،٧٨،٨٠،٨١).

[2] انظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية". ص١٠١-١٠٢.

[3] فورستر، إ.م: أركان الرواية. ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٥٥.

يكمن في اختبار قدرتها على الإدهاش والإقناع"[1] فلا يكون التغيير الحاصل لها مفاجئاً أو اعتباطياً. ففي رواية "الممر" يأتي تغير البطل (محمود) نتيجة طبيعية لتغير طرأ على الأحداث، انعكس على شخصيته، وعلى تفكيره، وعلى موقفه من الوطن، فتحول من رجل حيادي إلى رجل إيجابي فاعل، فقد كانت التجربة التي عاشها في ممر بيته محاصراً بالقذائف والقنابل والرصاص، تجربة مريرة جداً وقاسية، جعلته يكتشف تورطه في تلك الحرب بحياديته، ويعد نفسه مسؤولاً عن استمرارها:

"**إنني نادم لأنني عاملت الوطن بحياد تام لم أنتسب إلى حزب، لم أحاول أن يكون لي رأي ما. كنت أحب الوطن حباً عذرياً كما يقولون، أحبه هكذا دون أن أسهم ولو بنذر [كذا] يسير في واجب حمايتي له. لو أننا، نحن الذين نعاني عشقاً مع الوطن، نظمنا أنفسنا لما حدث كل ما حدث.**"[2]

أصبح خوف (محمود) يتجاوز خوفه على نفسه، وخوفه على أن يفقد السعادة التي عاشها مع (رنا) في الممر. إنه خوف على الوطن، خوف خلقه ذلك الممر المظلم، فغير نظرته تجاه الحياة، يقول لـ(رنا):

"**صدقيني أن حبي السابق كان يجسد أنانيتي، خوفي السابق على سعادتي فيك، لكن خوفي الآن صار أكبر من خوفي عليك [...] صار بحجم الوطن الذي يحترق في الخارج، وأنا مغلول اليد هنا. مختبئ وراء جدران هذا الممر. صدقيني، ولدت من جديد في هذا الممر الضيق الخانق، أمام هذه الكتب التي التهمتها في زمن مضى التهاماً دون أن يخطر ببالي أن الوطن بحاجة إلى بنائين ومبدعين، أكثر من حاجته إلى قراء ومتفرجين.**"[3]

---

[1] المرجع السابق. ص٦١.

[2] رفاعية، ياسين: الممر. ص١٠٨.

[3] المصدر السابق. ص١١٠.

تتسع دائرة الر غبة في التغيير لدى (محمود) لتشمل كل شيء في حياته حتى التفاصيل. فهو يعلن لـ(رنا) إقلاعه عن التدخين تأكيداً لنفسه عزمه وتصميمه على أن يترك كل ما يتصف به من عادات سيئة، يقول:

"**ذلك الأفيون الذي كنت أتفشش به .. لا . لا. سوف ألغيه من حياتي سأستغني عنه منذ الآن. صدقيني سأحاول أن أستخدم إرادتي على نحو مختلف، سأحاول أن أكون إيجابياً في كل شيء.**"[1]

- الشخصية المسطحة:

هي "**تلك الشخصية التي لا تفاجئ السرد، وتكون جميع ردود أفعالها متوقعة تماماً، والقارئ يتذكرها بسهولة، وتبقى ثابتة في مخيلته لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف**"[2].

من المثير للانتباه لدى (رفاعية) أن شخصياته الروائية نامية في الغالب، لا تدوم على حال، تتعاظم وتتضاءل، وتتبادل التأثر والتأثير مع الأحداث والشخصيات الأخرى، فتخضع للتطور باستمرار. يُستثنى من ذلك شخصيتا الشاعر (يوسف الراعي)والطالبة الجامعية (زينب) في رو اية "وردة الأفق"، إذ لم يطرأ أي تغيير على عواطفهما أو مواقفهما أو حركة سيرهما في الرواية، فقد تعرّف الشاعر (يوسف الراعي) في إحدى أمسياته الشعرية إلى (زينب) التي أحبها وأحبته، إلا أنه بدا حباً كلاسيًّاً، يصف الراوي انطباع كل منهما بعد اللقاء الأول:

"**وعندما صعد يوسف الراعي إلى منزله أحس بسعادة لم يسبق أن أحس بمثلها، أما زينب فقد عثرت على الكنز الذي تمنت أبداً الحصول**

---

[1] المصدر نفسه. ص١١٠.

[2] فورستر، إ.م: أركان الرواية. ص٥٥.

عليه. الشاعر الذي أحبت كل شعره، وتخيلت نفسها في كل بيت من قصائده وفي كل عبارة فيه."[1]

ليس في حبهما ما يميزه، أو ما هو خارج عن المألوف، إنه علاقة عادية لاشيء فيه يثير الدهشة سوى المصادفة التي كشفت لكل منهما أنه يسكن في البناية المواجهة للبناية التي يسكن بها الآخر، وفي الطابق الخامس أيضاً.

بقيت شخصية كل منهما ثابتة على مدى الرواية، لم تؤثر في الأحداث أو في الشخصيات الأخرى، وكذلك لم تتأثر بغيرها. كما لم يصدر عنهما ما يمكن أن يفاجئ السرد، بل كانت تصرفاتهما كلها متوقعة وطبيعية.

ثانياً: بنية الحدث الروائي:

لا شك أن الشخصيات تقتضي أحداثاً توضحها وتحددها، والأحداث تتطلب شخصياتٍ تؤديها وتسند إليها. فكلٌ منهما مرتهن بالآخر لا يخرج عنه.

يبعث تطور الأحداث القوة والحيوية في العمل السردي، شرط أن يكون منطقياً، لا يخرج على مبدأ السببية، ويُمهد به للأحداث، فالقارئ يحب أن يكون مطلعاً بشكلٍ جزئي على ما سيحدث، حتى لا يُصدم به، فيشعر بالإحباط والفشل في إدراك صيرورة الأحداث.

- تقديم الأحداث:

هناك أحداث خيالية بكليتها، لا يمكن عرضها في الرواية على سبيل الحقيقة؛ لذلك فقد كان (رفاعية) يعمد إلى عرضها في عالم لا يخضع

[1] رفاعية، ياسين: وردة الأفق. ص٢٣.

لضوابط ولا قوانين، ولا رقابة فيه ولا منطق، هو عالم الأحلام، الذي يعتقد فرويد أنه "**التفريغ النفسي لرغبة مكبوتة، ولكن ذلك هو تحققه المقنع**"[1] لأن اللامعقول إحدى أهم ميزاته ولأنه واقعي يتجاوز رقابة الشعور برغم الحالم، ويغدو فيه كل شيء مباحاً ومقنعاً.

إنه عالم تتحقق فيه الرغبات المكبوتة، عالم الحرية المطلقة، حيث لا سلطة للأعراف الاجتماعية أو الدين أو السياسة ...الخ.

لذلك كله يمكن أن يعد الحلم خير وسيلة لعرض الأحداث اللامعقولة أو المحظورة.

"**ليس سرد الأحداث من قبل راوٍ محايد أو مشارك في الحدث هي الطريقة الوحيدة لتقديمها، إذ يمكن في حالات نادرة أن تكون الاعترافات والرسائل والأحلام أساساً لصوغ بعض الروايات**"[2]. ففي رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" يعرض الروائي انتقال بطلها إلى عالم الأرواح (حياة ما بعد الموت) من خلال الحلم؛ لأنه حدثٌ غير معقول، ومن خلاله أيضاً يعرض في رواية "أهداب" الاتصال الجنسي غير الشرعي بين الفنان السبعيني والطفلة ابنة السابع عشرة؛ لأنه فعلٌ مرفوض اجتماعياً ودينياً.

تَردُ الأحداث في الأحلام بصورة مكبَّرة، ومبالغ فيها؛ بسبب شدة إحساس المرء (الحالم) بها في الواقع، وهي غالباً ما توافق الحالة النفسية التي يعيشها المرء ولكن على نحوٍ تبدو فيه أشد تركيزاً وأكثر وضوحاً، سواء كان طابعها الحزن أم الفرح.

---

[1] مجموعة من المؤلفين: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي. ترجمة: وائل بركات – غسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت، د.ط، د.ت، ص٥٨.

[2] حطيني، يوسف: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٩م. ص٧١.

فأحلام (رنا) في رواية "الممر" دموية، تضخم في عينيها مشاهد القتل والدمار والجثامين المشيعة التي تراها على أرض الواقع، فيتضاعف عددها وتسيل الدماء أنهاراً وبحاراً تملأ المدى "**وظل نهر الدم يكبر ويتضخم إلى أن تحول بحراً لا مراكب ولا أشرعة فيه، بحراً راكداً أحمر لا موج ولا شواطئ له، وهي وحيدة لا تعرف كيف تشاهد كل ذلك ومن أي موقع. وانتبهت من جديد أن جسدها ما زال نبعاً لكل هذه الدماء. حاولت أن تسد الثقوب براحتيها فما قدرت.**"[١]

يُعنى الروائي (رفاعية) في رواياته بالتمهيد للأحداث ولاسيما الكبيرة منها، يهيِّئ القارئ ويعدُّه نفسياً لاستقبال الأحداث غير المتوقعة؛ كي لا يُفاجأ بها أو يُصدم. ففي رواية "أسرار النرجس" يروي (نبيل) لـ(أسامة) حلماً رآه فيه يُزف إلى (زين العابدين)، فيقول (أسامة):

"**لعنة الله عليك [...] ما هذا الحلم السخيف .. ثم لا تنس أن العرس في الحلم يعني الموت، معاذ الله هل بات موتي قريباً؟**"[٢]

بعد ذلك يصاب أسامة بالسرطان ثم يموت.

أما في رواية "امرأة غامضة" فهو يعتمد الحوار وسيلة غير مباشرة في التمهيد للحدث الرئيس فيها وهو استشهاد (ابتسام)، فهي تنظر إلى صور القتلى على الجدران وتقول للمحامي في أثناء تحاورهما:

"**هؤلاء شعراء، يكتبون قصيدتهم بالدم، يكتبون قضيتهم بالرصاص.**"[٣]

وعندما يغازلها تقول:

---

[١] رفاعية، ياسين: الممر. ص٦٢-٦٣.

[٢] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٠٥.

[٣] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص١١.

"**كفـى أرجـوك .. كفـى .. أريـد أن أكـون قصـيدة أخـرى .. قصـيدة أخـرى. هل تفهم؟**"[1]

ثـم تنقطـع أخبارهـا عـن المحـامي فتـرة طويلـة مـن الـزمن، يتضـاءل فيهـا أملـه بلقائهـا، وذات يـوم بينمـا كـان ينظـر إلـى الجـدران ويتـذكر كلامهـا، تحـين منـه التفاتـة نحـو ملصـقٍ جديـد "**فـإذا بالملصـق صـورتها [...] صـورتها، وخلفهـا زوبعة حمراء بلون الدم .. صورتها مبتسمة**"[2].

أحيانـاً يتحـول سـرد الأحـداث إلـى مـا يشـبه الكـاميرا التـي تنتقـل بـين مشـهدين علـى طريقـة التـوازي، فتصـور أفعـالاً متشـابهة ومتزامنـة تصـدر عـن شخصـيتين، كـل منهمـا فـي مكـان مختلـف، مـا يـدل علـى أن هنـاك علاقـة وثيقـة تـربط بينهمـا، فتملـي عليهمـا تصـرفات متشـابهة، كعلاقـة الحـب التـي نشـأت بـين (زينب) و(يوسف الراعي) في رواية "وردة الأفق"، يقول الراوي:

"**ولحظة تسـللت إلـى غرفتهـا وأشـعلت المصـباح الكهربـائي انتبهـت إلـى البنـاء المقابـل. حيـث مصـباح آخـر أضـاء فـي الغرفـة المقابلـة. نزعـت عنهـا ملابسـها. وكـان يوسـف الراعـي ينـزع عنـه ملابسـه، اسـتراح يوسـف الراعـي قليلاً جانـب سـريره وهـو يفكـر، كـذلك اسـتراحت زينـب قلـيلاً وهـي سـعيدة، مـرت لحظـات اسـتلقى فـي إثرهـا يوسـف الراعـي علـى سـريره كـذلك اسـتلقت زينـب [...] وانطفـأ مصـباح الشـاعر كـذلك بعـد لحظـات انطفـأ مصـباح الطالبـة الجامعية.**"[3]

---

[1] المصدر السابق. ص١٦.

[2] المصدر نفسه. ص١٠٥ .

[3] رفاعية، ياسين: وردة الأفق. ص٢٤.

كان الروائي أحياناً يعرض أحداثاً لا تقدم أية إضاءة لما سيتلو في حركة سير الحبكة (Plot)*، بل كانت تبدو مقحمة، يوردها من قبيل الاستطراد، فكانت تؤثر في تماسك الرواية ووحدة فكرتها، من ذلك حديثه في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" عن حادثة صدام(أمل) وا إصابتها بجرح في شفتها العليا، وكذلك موت والدها على درج البناية[1]. والغالب أن مردّ ذلك هو وقوع الروائي في أسر سيرته الذاتية وطغيانها على رواياته.

_ الحبكة والسببية:

كانت الحبكة التي استخدمها (رفاعية) في رواياته، حبكة بسيطة بالإجمال، أتاحت للقار ئ أن يتوصل إلى المقاصد الفنية للكاتب بيسر، فهي تشبع فضول القارئ على نحو أيسر وأقل توتراً (Tension)* منه في الحبكة المعقدة؛ لأن"**التوتر قد يدفعنا للقراءة بشكل أسرع وبلا مبالاة وبشكل قلق فقط لنستكشف ما الذي سيحدث.**"[2]وبناء ً عليه فإن القارئ في الحبكة المعقدة يكون أكثر تلهفاً وتتبعاً للأحداث بكل ما يعترضها من صعوبات وعقد تعيق تطورها؛ كي يثبت لنفسه قدرته على توقع الأحداث التي سيتم وقوعها، أما في الحبكة البسيطة فإن توجهه نحو ما سيقع من أحداث يكون أقل من توجهه نحو (لماذا وكيف)، بمعنى أنه في هذه الحالة التي ينخفض فيها التوتر

---

* الحبكة في الأدب القصصي والمسرحي، ربطُ الأحداث والحالات ربطاً متسلسلاً، يجذب القارئ والمشاهد بعوامل التشويق والإثارة، وصولاً بالتدرج إلى خاتمة تكون نتيجة "لاحقة" لأسباب سابقة.

– يعقوب، إميل (وآخرون): قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص١٨٢.

[1] انظر: رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص٤٦.

* التوتر عند نقاد الأدب في أوروبا: ذلك التشاد بين أجزاء الحبكة في القصيدة أو المسرحية أو الرواية الذي يؤدي إلى ما يسمى بالتشويق. ويمكن اعتبار الأثر الأدبي سلسلة من التوترات يؤدي كل منها إلى إيجاد ما يليه.

– وهبه، مجدي (وكامل المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م، ص٧٠.

[2] هوثورن، جيرمي: دراسة الرواية. ص٧٨.

ويغدو سير الحبكة معروفاً وغير معقد، والأحداث منتظمة الحدوث، لا يهتم القارئ بالأحداث التي تجري وستجري بقدر اهتمامه بعلة حدوثها وكيفيته.

ففي رواية 'أهداب" يدرك (رفاعية) غرابة العلاقة الغرامية واستثنائيتها بين فنان على مشارف السبعين وطفلة في السابعَ عشرةَ من عمرها؛ لذلك يدأب على اختيار الأسباب الكفيلة بتسويغ استثنائيتها، وا إقناع القارئ بإمكانية تحققها، '**وحين يخلق الروائي شخصيات بعيدة عن الأنماط المألوفة، متميزة بالغرابة أو الشذوذ، فهذا أمر مشروع شرط أن يقنعنا بهذه الشخصية في حركتها وفي وجودها وطاقاتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية.**"[١]

فالطفلة كانت تتعرض منذ نعومة أظفارها لمداعبات والدها الشهواني، الذي رأى بها لشة جمالها تعويضاً عن امرأته البشعة المتسلطة، فأراد بذلك أن ينتقم منها بابنتها التي تضخمت لديها "**عقدة إلكترا**"* عند بلوغها، وتحولت إلى حالة مرضية فصارت تستجيب لتلك الإثارات بدافعٍ من إلحاح الغريزة من جهة، ورغبةً في تعويضه – بعد أن تعاطفت معه – عن اضطهاد أمها له من جهة أخرى. فكانت الخطوة الأولى مع الأب (فؤاد)، الذي لم يكن مدركاً الويلات التي يمكن أن تلحق بابنته بسبب تلك المداعبات، وبسبب استهتاره بخطورة أن يسمح للفنان السبعيني برسم ابنته عارية.

---

[١] حمود، ماجدة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي. ص١١٢.

* عقدة إلكترا: هي لدى البنت الصغيرة مماثلة لعقدة أوديب لدى الغلام، فتنجذب الطفلة نحو والدها، وتنظر إلى أمها نظرة التنافس والنفور. وا إن هذه العاطفة الطبيعية، في رأي علماء النفس، تصبح مرضية في الصغير والصغيرة إذا استمرت بعد مرحلة الطفولة.

– عبد النور، جبور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤, ص١٨١.

أما السبب الثاني فيقوم على "**مبدأ التقليد**"* فقد تأثرت الطفلة المراهقة بخالتها (مها) التي كانت تحدثها عن علاقة حبها مع (غسان)، وعن ليلة الزفاف وما جرى فيها بالتفصيل، فذلك الكلام كان ينمِّي لديها الرغبة في تحقيق الفعل؛ لأن "**الحكي يعني الفعل [...] وينطبق هذا الكلام على الحرية الجنسية.**"[1] كما يقول تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)*، فالكلام عن الجنس يتجاوز التحريض على الفعل وصولاً إلى الفعل.

كما كان للأحاديث التي تدور بينها وبين زميلاتها المراهقات في المدرسة أثر كبير في هذه العلاقة. يضاف إلى ذلك أثر الأفلام العاطفية التي كانت تشاهدها في دور السينما، وكذلك اطلاعها المبكر على روايات عالمية، لم تستطع أن تميز بوعيها المحدود آنذاك طبيعة العلاقات العاطفية الطيبة من الخبيثة، بل فتنها التقليد الأعمى لتلك العلاقات التي شاهدتها في الأفلام، وقرأت عنها في الروايات ولاسيما في رواية "لوليتا" لـ(نابوكوف). والأهم من كل تلك الأسباب، غياب دور الأم التي كانت مشغولة بجني الأموال.

إذاً يقدم الروائي أسباباً جوهريةً تحذر الآباء، فينبغي عليهم أن يحترزوا منها، ويأخذوها بالحسبان، ربما يكون من أخفاها المداعبات الجسدية التي يضاحك بها الأب ابنته وتثير في نفسها سعادة بريئة في سنواتها الأولى، ثم

---

* مبدأ التقليد: طرحه عالم الاجتماع الفرنسي غابرييل تارد (١٨٤٣- ١٩٠٤م) ليفسر به مختلف ضروب العلاقات الاجتماعية وسلوك الأفراد، ويستنتج أن الفرد يتمثل القيم والمعايير الاجتماعية والأخلاقية عن طريق تقليده للآخرين، ويقرر أن الأفكار والمشاعر التي يستوحيها الفرد من محيطه هي التي تحدد نشاطه النفسي.

- انظر: عامود، بدر الدين: علم النفس في القرن العشرين. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، الجزء الأول، ص١٤٢.

[1] فيربيه، جان: من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ. ص١٢٠.

* تزفيتان تودوروف (١٩٣٩–٢٠٠٠م): بلغاري الأصل، فرنسي النشأة، يعد شخصية رئيسة في تاريخ البنيوية، وفن الشعر، وعلم السرد. ولأهمية إصداراته الأولى، فقد اختار ممثلون مهمُّون للشكلانية الروسية بعضها عام (١٩٦٥) من أجل ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.

- Macey, D. *"The Penguin Dictionary Of critical Theory"*, p 382.

تستحيل خطوطاً حمراء كلما اقتربت من سن البلوغ، يمكن أن تثير الشهوة الجنسية فينبغي التخفف منها أو تجنبها.

يتضح مما سبق أن (رفاعية) غاص عميقاً في تلك الحالة، كاشفاً الحجب عن آليات تحققها، مبيناً أن الأسباب التي أدت إلى حدوثها لم تكن كيفما اتفق، بل أدرك تملاً أهمية الظروف ودورها في دفع الإنسان إلى القيام بفعلٍ ما.

وبناءً عليه فإن الأحداث على اختلاف نوعها وقوتها وغرابتها، هي ابنة الظروف التي تؤدي إليها، وتغدو مقنعة بالضرورة إذا كانت الظروف التي أنتجتها مقنعة بواقعيتها وبإمكانية حدوثها، وبذلك فإن المؤلف "**ينجح في إقناع القارئ بأن تلك المغامرات التي يحدثه عنها قد حدثت حقيقة لأشخاص حقيقيين وأنه، أي المؤلف، لا يفعل شيئاً سوى أن يقص عليه أو ينقل إليه أحداثاً قد شاهدها**"[1] يربط فيما بينها غالباً مبدأ السببية ويغدو كل حدثٍ نتيجة للحدث الذي يسبقه، ويلازمه، وبه يتحدد.

إن للقدر أو المصادفة دوراً هاماً في روايات (رفاعية)؛ إذ يدفع الحدث ويسهم في تطوره، فـ"**في بعض القصص يلجأ الكاتب إلى عنصر (القدر). ويأتي بهذه القوة الخارجية، ليقنع القارئ بأن تطور الحوادث عنده، لا يخرج عن نطاق المعقولية والاحتمال**"[2] ولاسيما إذا كان استخدامه باقتصاد، فلا يشوهه التكلف؛ لأن القارئ عندئذٍ سيكتشف هذه اللعبة، ويدرك عجز المؤلف عن أن يلتمس أسباباً مقنعة للأحداث، وأنه لذلك يحمل عن كاهله تلك المهمة ويلقي بها على القدر فيرتاح من عنائها.

---

[1] غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة. ص٣٨.

[2] نجم، محمد يوسف: فن القصة. ص٤٩.

وعلى الرغم من أن الروائي كان مدركاً هذه الناحية وحريصاً عليها في كل رواية من رواياته، إلا أنه اتفق أن استخدم هذا العنصر في ثلاث روايات لتسويغ شَبه امرأةٍ كان يحبها البطل بالمرأة التي تمثل دور البطلة.

فشخصية (أوليف) في رواية "دماء بالألوان" والتي يتعرف إليها بطل الرواية وديع، كانت تشبه زوجته (وصال) التي ذهبت وولديها ضحية الحرب الأهلية اللبنانية، وعندما يلتقيها في لندن أول مرة يُفاجأ بذلك الشبه:

"**إنها وصال وهي فتية، وصال بكل حركاتها، وجمالها، وأوليفيا أمامه الآن كأنها وصال قبل خمسة عشر عاماً. الشعر الأشقر ذاته، العينان الخضراوان ذاتهما .. الوجه، الفم. حركة الشفتين، حركة الأيدي، بل إنها وصال ذاتها جاءت كما توقع أن تجيء، جاءت باقة ورد مع هذا الصباح.**"[1]

أما في رواية "الممر" فإن شخصية (رنا) التي يسوقها القدر إلى الممر، حيث يحتمي (محمود) بطل الرواية، تشبه خطيبته في أكثر من ناحية، يصفها (محمود) لـ(رنا) فيقول: "**والله .. كأنها أختك، وأنا مندهش إذ اكتشفت بعض عاداتها. يدكِ المتوترة التي تداعب الصليب في صدركِ، تدخينكِ لفافتكِ الأولى، طريقة حديثكِ، شجاعتكِ**"[2] وكذلك هي سكرتيرة مثل رنا تعمل في شركة.

وفي رواية "أهداب" تشبه شخصية (أهداب) ابنة السابعَ عشرةَ حبيبة الفنان السبعيني (هدباء) التي توفيت وهو في الثانية عشرة من عمره بينما كانت هي في العاشرة، ولكنه شبه لا يتعين باسمها ورسمها فحسب بل يتعدى ذلك إلى المشاعر والأحاسيس التي تنتابه كلما التقى بـ(أهداب):

---

[1] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص١٢٩.

[2] رفاعية، ياسين: الممر. ص٤٦.

"وعندما ألمسها براحة يدي كلما ذهبت إلى هناك أحس بدفء هدباء يخترق جلدي وروحي .. فهل جاءت الآن الشبيهة باسمها وجسمها أهداب لتقول لي الأساطير والحكايا وا إنها تقمصت تلك الغائبة الجميلة، وجاءت بالجمع بين الهدب والأهداب؟!"[1]

تسهم المصادفة أحياناً في دفع الحدث نحو الأمام كما في رواية "وردة الأفق"، فهي تضمن للعلاقة التي تبدأ بتعرف الطالبة الجامعية (زينب) إلى شاعرها المفضل (يوسف الراعي)، أن تحيا وتتجذر بينهما، إذ شاء القدر أن يكون سكن (زينب) في البناية المقابلة لبناية الشاعر وفي الطابق الخامس المقابل تماماً للطابق الذي يقطنه (يوسف):

"ضاحكها:

- **يا للمصادفة!**
- **كيف؟**
- **ألا تعرفين أنا أين أسكن؟**
- **هل ستقول لي في البناء نفسه؟**
- **لا .. ولكن في البناء المقابل .. .**

عقدت الدهشة لسان زينب، ثم صاحت منفعلة: يا إلهي .. أنت تسكن بالقرب مني وأنا لا أعرف.

سألها:

- **في أي طابق أنت؟**
- **في الخامس.**

[1] رفاعية، ياسين: أهداب. ص٢٣.

- **لا تدهشي إذا قلت وأنا في الطابق المقابل.**"[١]

أحيانـــاً كـــان الروائـــي يســـتخدم النكتـــة كإحـــدى وســـائل الجـــذب والتشـــويق، وتكـون النكتـة وليـدة الظـروف التـي أنتجتهـا، تتعـدد بتعـددها فتكـون اجتماعيـة أو سياسـية أو نفسـية ... الـخ يجـد فيهـا المـرء متنفسـاً يخفـف بـه مـن وطـأة الكبـت الذي يعانيه.

ففـي روايـة "رأس بيـروت" يحكـي (أبـو بسـام) لزوجتـه نكتـة تفضـح سياسـة كـم الأفواه في لبنان والتي تبلغ أشدها إبان الحرب، يقول:

"**دخل مريض وقد التهبت لوزتاه على الطبيب الجراح وطلب منه أن يجري له عملية لنزع اللوزتين. فطلب الطبيب مبلغاً كبيراً، فاستغرب الرجل وقال له: العملية بسيطة يا دكتور .. فلماذا هذه التكاليف الباهظة، أجابه الدكتور مبتسماً: إنني سأبدأ بك من تحت، وتدخل المشارط والخيوط والأدوية عِبر أمعائك ثم معدتك، ثم صدرك، ثم نلتف حول قلبك لنصل إلى عنقك وهنا ننزع اللوزتين. فسأله المريض .. ولماذا هذه الرحلة الطويلة .. لماذا لا ندخل من فوق؟ فقال الطبيب بحزم: ومن يسمح لك أن تفتح فمك.**"[٢]

يتبـع (رفاعيـة) أسلوباً آخـر مـن أسـاليب التشـويق هـو مماطلـة القـارئ، إذ ينصـب اهتمامـه علـى التفاصـيل والجزئيـات فـي اللحظـات الحرجـة التـي يكـون فيهـا الحـدث قـد قـارب الـذروة، مغتنمـاً فرصـة انشـداد القـارئ وتطلعـه إلـى معرفـة مـا بعـد الـذروة، إذ لا يخفـى أن "**غريـزة حـب الاسـتطلاع مطيـة ذلـول للتشـويق، وأن القـارئ الـذي يفـتح عينيـه علـى موقـف مغلـف بالأسـرار والألغـاز، يجـد نفسـه مسـوقاً بـدافعٍ غريـزي، إلـى شـق الحجـب وهتـك الأسـرار. وكلمـا طـال أمـد**

[١] رفاعية، ياسين: وردة الأفق. ص٢١.

[٢] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢٣-٢٤.

هذا الإلحاح الغريز ي، ازدادت الرغبة في معرفة النتائج واستجلاء ما استغلق من الحقائق."[1]

فذكر التفاصيل ليس من قبيل المماطلة لزيادة التشويق فحسب، بل لأنها تغدو مهمة وذات دلالة ووظيفة في هذه اللحظات الحاسمة، والتي يكون فيها تركيز القارئ على أشده.

ففي رواية "وردة الأفق" وعندما تندفع (زينب) بطلة الرواية متجهة إلى بيتها لتقرأ القصيدة التي نشرها حبيبها الشاعر (يوسف الراعي) باسمها في جريدة الجماهير، يغدو التركيز على التفاصيل ضرورة يمليها الموقف والحالة:

"**أسرعت باتجاه البيت، وصعدت أدراج السلم على عجل. ثم أدخلت المفتاح بالباب، فتحت الباب، وعبرت الصالون ولم تنتبه إذا كان فيه أحد من الناس [...] سيدة البيت أو شخص آخر .. أسرعت إلى غرفتها .. وفتحت الباب ثم أغلقته بإحكام كانت تلهث، والعرق يملأ وجهها الأبيض بنقاط لامعة."**[2]

فهي تزيد منشوق القارئ وتحفّزه لمتابعة القراءة، وتقدم له صورة حية، تعبر عن مدىانفعالها الداخلي واندفاعها إلى قراءة القصيدة، بل ينتقل تلهفّها إلى القارئ فيزداد إحساسه بالأشياء ويتعمق.

- **خاتمة الفصل:**

عرض الباحث في هذا الفصل لآلية بناء الشخصية الروائية في روايات (رفاعية) من حيث طرق تقديمها المباشرة وغير المباشرة والتي تَبيَّن فيها أن الشخصية لا تُقدَّم إلا منجَّمة، كما تم التعرض لنماذج الشخصيات، وأصواتها التي تتعدد بتعدد وجهات نظرها، واختلاف لغتها، وتداخلها بأصوات أخرى

---

[1] نجم، محمد يوسف: فن القصة. ص٤١.

[2] رفاعية، ياسين: وردة الأفق. ص٥٧.

تتجلى في التناص، ومن ثم تمَّ تصنيف الشخصيات إلى نامية ومسطحة، إذ تبين أن الشخصيات في روايات (رفاعية) نامية في معظمها، تتعاظم وتتضاءل باستمرار، فلا تدوم على حال، كما تتبادل التأثر والتأثير مع الأحداث والشخصيات الأخرى.

وفي دراسة بنية الحدث الروائي، ركَّز الفصل على طريقة تقديم الأحداث وأثرها في تماسك السرد، ثم تعرَّض للحبكة وأثرها في إقناع القارئ.

الفصل الثاني:

بنية الفضاء والزمن الروائيين

"الحديث عن مكان محدد، يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء يفترض دائماً تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية".

*** حميد لحمداني**

"إذا لم يسألي أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه".

*** القديس أوغسطين**

ثمة علاقة وثيقة بين الفضاء والزمن، يثبتها كونهما متلازمين، كل منهما يقتضي الآخر وبه يتعيَّن، فصيرورة الفضاء محكومة – بالدرجة الأولى – بالزمن الذي يمارس سطوته عليه، فيجعله ينمو ويتغير باستمرار، وبالمقابل

فإن سيرورة الزمن إنما تتجلى في الفضاء وفي "**الحركة التي تواكبه وتتجلى من خلالها فعالياته.**"[1] والتي لولاها ما أُدرك الزمن لـ"**أن الفضاء يفترض دائماً تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية**"[2] وهذا يعني أن انتفاء الحركة يرافقه توقف الزمن واستتاره.

ومما يعزز تلازم الفضاء والزمان، أن الناقد الروسي ميخائيل باختين "**درس الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان**"٣، بل ذهب أبعد من ذلك في تأكيد تلاحم هذين المكونين السرديين، إذ صاغهما في مصطلح استعاره من العلوم الطبيعية والرياضيات سمّاه (Chronotop) واشتُهر في الأوساط النقدية العربية بترجمة يوسف الحلاق **(الزمكان)***. لذلك فإنه لا بد في دراسة الفضاء الروائي من التعرض إلى أثر الزمان فيه، وبالمقابل لا يمكن دراسة الزمان دون الالتفات إلى الفضاء الذي يحتويه ويبديه للعيان ببيان أثره فيه.

أولاً_ بنية الفضاء الروائي:

- **تمهيد**
- **إشكالية الفضاء:**

[1] حسين، خالد حسين: "شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)". مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض – العدد ٨٣ – أكتوبر، ٢٠٠٠م، ص٩٤.

[2] لحمداني، حميد: بنية النص السردي. ص٦٣.

[3] إبراهيم، علي: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان. دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٩٨.

* يعترض علي إبراهيم على هذه الترجمة فيقول: "أعتقد أن الترجمة الحرفية للمصطلح هي (الزمنكان) لأن كلمة (Chron) أو (Chrono) تعني الزمن و(top) هي جزء من كلمة (Topography) وتعني الرسم الدقيق للأماكن أو لسماتها السطحية" وهو يبدو في رأيه هذا على صواب؛ لأن ورود كلمة (زمن) كاملة في المصطلح اللاتيني، وكلمة (مكان) مجزوءة يقتضي من المترجم أن يراعي الأقرب إلى المصطلح اللاتيني، فيترجمها (الزمنكان). انظر: المرجع نفسه. ص٩٩.

قبل الخوض في دراسة الفضاء الروائي لدى (رفاعية)، لابد من تتبع دلالاته ورصدها لدى النقاد بشكل عام، وتحديد المقصود منه في البحث بشكل خاص، ولاسيما أنه مفهوم إشكالي واسع وفضفاض.

يكاد ينتفي الخلافحول كون الفضاء الروائي فضاءً لفظياً، ترسمه الكلمات، عبر الاستعانة بتقنية الوصف التي تحدد هيئة الفضاء في مخيلة القارئ، ولكن علىنحوٍ تعاقبي يختاره الروائي ويفرضه في الرواية، فيكون إدراك القارئ له محكوماً بذلك العرض الذي يجريه الراوي أو إحدى الشخصيات.

أما موضع الإشكال في الفضاء فيمكن أن يُجمل في أمور ثلاثة:

- الأول: يدور حول اختلاف النقاد في تعريف مصطلح الفضاء وتحديد أبعاده ومحتوياته.
- الثاني: يدور حول الخلاف الذي جرى في التمييز بين ثلاثة مصطلحات، هي: (الفضاء، والمكان، والحيز).
- الثالث: يتمثل في إشكالية تحولات الفضاء الدلالية على الصعيد التطبيقي،وذلك بسبب تعددية الفضاء دلالياً وقابلية تحوله بفعل اعتبارات خارجة عنه.

- **إشكالية الفضاء بوصفه مصطلحاً:**

لـم يتوصـل النقـاد والدارسـون إلـى تعريـف دقيـق وشـامل للفضـاء، علـى الـرغم مـن كثـرة التعريفـات التـي حاولـت أن تحـيط بـه وتعبِّـر عنـه، ولكـنهم اقتربـوا مـن ذلك بالتكامل الذي كانت تسعى إليه تلك التعريفات فيما بينها.

فـالفكرة الأساسـية التـي يتفـق عليهـا النقـاد فـي الفضـاء، أنـه أوسـع وأشـمل مـن المكـان، بـل "**هـو أكثـر مـن مجمـوع الأمكنـة الموصـوفة**"[1] ويقرِّر (سـمر روحـي الفيصـل) هـذه الفكـرة حـين يـرى أن "**دلالـة مفهـوم الفضـاء لا تقتصـر علـى مجمـوع الأمكنـة فـي الروايـة، بـل تتسـع لتشـمل الإيقـاع المـنظم للحـوادث التـي تقـع فـي هـذه الأمكنـة ولوجهـات نظـر الشخصـيات فيهـا.**"[2] فهـو يضـيف إلـى المكـان الإيقـاعَ الـذي يـنظم الأحـداث ووجهـات نظـر الشخصـيات ضـمن الفضـاء الجامع لها.

بَيْدَ أن (حميـد لحمـداني) يقتـرب أكثـر مـن المفهـوم الـدقيق للفضـاء حـين يضـيف إلـى مـا أقـرَّه (الطفـل) الخيـالَ والـزمنَ عنـدما يعـرف الفضـاء بأنـه "**الفضـاء المتخيـل الـذي يحتضـن أحـداث الحكايـة، وشخصـياتها، وأزمنتهـا، وهـو غيـر فضـاء الـنص الـذي يتكـون مـن فضـاء الصـفحة، والأحـرف والفقـرات.**"[3] كمـا يميِّـز بهـذا التعريـف الفضـاء الروائـي عـن فضـاء آخـر هـو النصـي الـذي يتحـدد بحدود الصفحة فلا يخرج عنها.

فـي حـين يقـدم (صـالح ولعـة) إضـافة جديـدة إلـى مفهـوم الفضـاء يتبناهـا عـن (حسـن نجمـي) ويـدافع عنهـا، فالفضـاء لديـه "**تمثيـل الرؤيـة أو الفكـرة لـدى الفنـان، ويخـرج الفضـاء – بهـذا المفهـوم – عـن حـدوده الطبيعيـة ليكتسـب**

---

[1] مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي. ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت، د.ط،٢٠٠٢م، ص٤١، الكلام لـ(رولان بورنوف).

[2] الفيصـل، سـمر روحـي: الروايـة العربيـة البنـاء والرؤيـا: دراسـة نقديـة. منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، د.ط، ٢٠٠٣م، ص٧١.

[3] لحمداني، حميد: بنية النص السردي. ص١٦.

أبعاداً رمزية وفنية تزيد من قيمة العمل الفني، وتقاس قدرة الروائي على خلق الفضاء بامتلاكه ذاكرة مبدعة [...] تبدع وتخلق المكان من جديد وتفصله بوساطة الخيال عن أبعاده المادية والزمنية."[1] وبذلك يغدو الفضاء مجسِّداً لرؤية الروائي، ولكن بطريقة فنية غير مباشرة، يقترب فيها من مفهوم المحاكاة الأرسطية التي تضيف إلى الواقع وتتجاوزه بما يتوافق مع توجهات الكاتب.

يمكن أن تُختتم إشكالية الفضاء بما انتهى إليه (منيب محمد البوريمي) الذي استوعب هذه الإشكالية، ثم صاغها في تعريفٍ ، يتبين عند مقارنته بسواه أنه الأشمل والأدق، إذ يقول: "**الفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب (أو الروائي)، وعلى هذا فالفضاء يتسع اصطلاحاً ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدأً [كذا] من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة: إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة/الأحداث، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسد عالم الرواية."**[2] فهو يعرِّف الفضاء بالمفهوم العام، فيدرج تحته الفضاء النصي، وكلَّ ما يمكن أن يتضمنه من (مكان وزمان وشخصيات وأحداث وأشياء ولغة ورؤية للكاتب) وهي في الوقت نفسه عناصر لا تخرج عما أتت التعريفاتُ السابقة على ذكره.

- **إشكالية المكان والحيز:**

---

[1] ولعة، صالح: "سيميائية الفضاء الروائي". الموقف الأدبي – العدد ٤٥٦ – السنة السابعة والثلاثون – نيسان ٢٠٠٩م ، ص٧١.

[2] البوريمي، منيب محمد: الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة. دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، د.ت، ص٢١.

عَدَّ (سعيد يقطين) المكان والحيز مصطلحاً واحداً، ويتضح ذلك في تعريفه للمكان، إذ يرى أنه "**يوحي إلى البعد الجغرافي، أو إلى الحيز المحدد، الذي يشكل ديكوراً، أو إطار الأفعال أو الأحداث.**"[1] فهو يعرِّف المكان بالحيز المحدد دون أن يشير إلى ما بينهما من اختلاف.

لكن (عبد الملك مرتاض) سعى إلى التمييز بين هذين المصطلحين، بعد أن أدرك الخلط الذي يقع فيه الكثير من النقاد والدارسين في استخدامهما كمصطلح واحد، فرأى أن يُطلق "**المكان على كل ما هو جغرافي، والحيز على كل ما هو خيالي، أو روحي غيبي [...] أو خرافي، أو أسطوري.**"[2] ولكنه في الوقت نفسه يلغي استخدام مصطلح (الفضاء) ويستبدل به (الحيز) وبالمعنى نفسه الذي استخدم به؛ "**لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخَواءوالفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النُتوء، والوزن، والثِّقل، والحجْم، والشكل**"[3] فعارض بذلك ما اعتاد أن يجري عليه النقاد العرب لفترة طويلة.

ويعوِّل (مرتاض) على طريقة الوصف ومدى العناية بذكر التفاصيل في تحديد المصطلح الذي يمكن أن يندرج تحته الموصوف (المكان)، "**إذ لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذٍ لا يكون للخيال، ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي أن الأدب يستحيل، في هذه الحال، إلى جغرافيا.**"[4] فالمكان هو الذي يُذْكر بكل تفاصيله وجزئياته على نحوٍ يبدو فيه

---

[1] يقطين، سعيد: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص٢٤٠.

[2] مرتاض، عبد الملك: مقامات السيوطي (تحليل سيميائي). اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٦م، ص١١٤.

[3] مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية". ص١٤١.

[4] المرجع السابق. ص١٤٩–١٥٠.

صورة حسية عن الواقع الحقيقي يسلب المتلقي حقه في الإسهام ببناء النص وتصور أبعاده، ولعل التقنية المعتمدة في التقديم للمكان هي الرؤية الموضوعية، إذ "**تكشف هذه الرؤية عن اهتمام كبير بالتفاصيل المكانية، ويكون المكان أقرب إلى الطابع الهندسي، وغالباً ما يغيب الإنسان وتهيمن الأشياء على ساحة الخطاب، وتقترب اللوحة الوصفية الروائية من الصورة السينمائية**"[1] إذ تَعرض كل شيء دفعةً واحدة وبالتفصيل، فتقمع خيال القارئ وتحرمه متعة استكمال الصور الناقصة في المشهد الروائي.

أما الحيز فهو يقوم على البنية المكانية المتوالدة "**المتميزة باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء، فالباب أو النافذة تستدعي وجود جدار، والأخير يحدد المكان، لذا فإن توالدية البنى المكانية هي استمرار ظهور العناصر المكانية وتدرج حضورها من خلال سلسلة معلولة مكانياً، فالجوهري في هذه البنية هو تكثيفها للمكان واقتصارها على الأساسي من العناصر.**"[2] درءاً للملل واستدراراً لخيال القارئ الذي يستهوي ملء الفراغات المكانية التي يخلفها الحيز.

- **إشكالية الفضاء دلالياً:**

تعدُّ دلالات الفضاء المتعددة: (مفتوح/مغلق، أليف/معادي، جبري/اختياري، خصوصي/عمومي ... الخ)، من أبرز إشكالياته، فهي غالباً تكون خارجة عنه، تحددها أيديولوجيا الشخصية الروائية وحالتها النفسية؛ لأن "**إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالةً تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً**

---

[1] حسين، خالد حسين: "شعرية المكان في الرواية الجديدة". ص١١٥.

[2] الدليمي، منصور نجم: المكان في النص المسرحي. دار الكندي، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص٩٢.

نفسه هكذا من أغلال الوصف"[1] فدلالة الفضاء تكون رهن الشخصية الروائية بالدرجة الأولى.

ثمة اعتبارات أخرى تؤثر في الفضاء وتغير دلالته، فتجعله يتولد "**من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على مستويات عدة، إذ يعيشه الواي بوصفه كائناً شخصياً تخييلياً أساساً، ومن اللغة التي يستعملها، إذ لكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان، وتعيشه الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير يعيشه القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر غلية في الدقة، ويسهم في تشكيل الفضاء، وتحديد دلالته وا إبراز جماليته.**"[2] فقد رأى (صالح ولعة) دلالة الفضاء تتعدد بتعدد زوايا النظر إليه، وواضح أنه انطلق في رأيه هذا من البنيوية ونظرية التلقي، إذ يميز بين نشوء الدلالة من داخل النص عن طريق الراوي واللغة والشخصية، وعن طريق القارئ من خارج النص، متجاهلاً دور المؤلف، ويبدو أنه في ذلك قد تعصب لفكرة "موت المؤلف" التي قالت بها البنيوية، فكانت إحدى المآخذ عليها، دون التنبه على أن غاية البنيوية من هذا الشعار، إنما كانت توجيه الاهتمام إلى النص أكثر من توجيهه إلى المؤلف "**فقد كانت مقولة** "**موت المؤلف**" **كناية بلاغية عن هذه الإستراتيجية الجديدة**"[3] دون أن تعني إلغاء المؤلف أو تجاهله المطلق.

أما عن تعدد دلالات الفضاء على مستوى التلقي، فإنه لا يكون باختلاف القارئ فحسب، بل يمكن أن يحدث على صعيد القارئ الواحد أيضاً فـ"**القارئ**

---

[1] لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي. ص٧١.

[2] ولعة، صالح: "سيميائية الفضاء الروائي". ص٧٠.

٣ فضل، صلاح: في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٧م، ص٥٥.

وانظر: الموسى، خليل: جماليات الشعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص٢٩٩-٣٠٠.

الذي يبدأ عمليات التفكيك في جسد النص لرصد البنية الفضائية، فإنما يمارس ذلك وفق رؤية متحيزة جمالياً وأيديولوجياً، ولهذا تختلف البنية الفضائية المستخلصة من النص حتى بالنسبة للقارئ ذاته من قراءة لأخرى"[1] ولعل مرد ذلك أن الخلفية الفكرية والأيديولوجية التي منها ينطلق القارئ في تصور دلالة الفضاء، تحكمها صيرورة مستمرة.

ثمة اعتبارات أخرى غير مباشرة يستخدمها الروائي لتؤثر في الشخصيات الروائية تأثيراً ينعكس على الفضاء فتتغير دلالته، منها الحدث ذلك أن "**المكونات المكانية التي تتغير وتتحول وتكتسب وظائف جديدة يفرضها سياق النص، تكتسب أهميتها من خلال سرعة جريان الحدث العاصف والتنويعات المستمرة في درجة إحساس وشعور الشخوص وفي قراراتهم المصيرية بمغادرة المكان أو خرقه أو تهميشه، أو تقويضه والثورة عليه"**[2]. ويمكن أن يضاف إلى ما تقدم من تقنيات تسهم في تغير دلالة الفضاء: الاسترجاع والاستباق والأحلام، فقد تتجاوز الشخصية الروائية انغلاق الفضاء الذي يحتويها، بأن تعمد إلى التذكر أو التنبؤ أو الحلم أو الخيال، لتنتقل إلى فضاءات مفتوحة ووردية.

فالفضاء الدلالي هو أحد الأقسام الأربعة للفضاء الروائي، أما الثلاثة المتبقية فهي: (الفضاء الجغرافي ويدعى المكان، والفضاء النصي ويدعى العتبات النصية، الفضاء كمنظور) ويُقصد بالفضاء كمنظور زوايا الرؤية التي ستتم دراستها في الفصل الأخير، أما الفضاءات الثلاثة الأولى، فسيخصص لها هذا الفصل.

١- الفضاء النصي:

[1] حسين، خالد حسين: "شعرية المكان في الرواية الجديدة". ص١١٩.

[2] الدليمي، منصور نعمان نجم: المكان في النص المسرحي. ص٦٩.

هو المساحة التي تشغلها الأحرف الطباعية على الورق، ويشمل العنوان ولوحة الغلاف والإهداء وكلمة الناشر وقائمة المنشورات ودار النشر والافتتاحية وتنظيم الفصول واللغة الأجنبية والهوامش وتنوع الخطوط وعلامات الترقيم والكتابة الأفقية ... الخ. وما يزال قسم كبير من النقاد لا يهتم بالفضاء النصي لقلة إيمانه بجدوى دراسته، ولاسيما أن معظم الكتاب لا يصدرون عن معرفة عميقة بتقنياته ولأن جزءاً كبيراً منه لا يدخل في عمل الكاتب أصلاً، فدراسة لوحة الغلاف مثلاً لا تبعث على الاطمئنان؛ لأنها أولاً وأخيراً إبداعُ رسام ليس للكاتب فيها غير الفكرة، ودراستها دراسة لتجربة الرسام الخاصة التي قد تحوِّر قليلاً أو كثيراً في فكرة الكاتب على نحو يؤثر سلباً في جوهرها؛ لذلك فالدراسة كهذه ستفتقر إلى الدقة والموضوعية، بَيْدَ أن من التطرف تجاهل الفضاء النصي كلياً وإنكار أهمية المعلومات التي يقدمها لتزيد النص وضوحاً في ذهن القارئ، لذلك فإن الدراسة ستكتفي بثلاثة أمور رئيسة في الفضاء النصي هي: (تشكيل العناوين،والافتتاحية،والكتابة الأفقية).

١-١- تشكيل العناوين:

العنوان تركيب يصوغه الكاتب على نحو جمالي، مراعياً فيه ضرورة أن يكون مغرياً يجذب القارئ، جاهداً ما أمكن كي يكون مختزلاً معبراً خير تعبير عن العمل الأدبي **فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يتُداول، يشُار به إليه، ويدُل به عليه، وفي الوقت نفسه يسَمِهُ العنوانُ - بإيجاز يناسب البداية علامة ليست من الكتاب جُعلت له،لكي تَدل عليه** وتغدو جزءاً منه تعيِّنُه وتحدد مضمونه."[1]

---

[1] الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م، ص١٥.

تختلف عناوين الروايات لدى (رفاعية) فيما بينها من حيث النمط، فمنها ما هومكوّن"**يلعب دوراً مهماً في تكوين بعض عناصر العمل الروائي**"[1] ويحدد نوع الرواية، كما هي الحال في عنوان رواية "مصرع ألماس"، فهي "رو اية حدث" تدور في فلك بطلها (ألماس)، يعبِّر عن ذلك في العنوانالحدثُ ممثلاً في القتل، والشخصيةُ ممثلة في بطل الرواية (ألماس) الذي يتمتع بقدرات خارقة تفوق قدرات البشر أحياناً، لذلك فهو يظهر في الرواية أقرب إلى عالم الأسطورة، إلا أن ما يسترعي الانتباههو قدر ة الروائي على اختيار اسم كان على للرغم من غرابته موافقاً ومعبراً عن شخصية البطل، فمن يتتبع خصائص الماس في علم الجيولوجيا، يكتشف أنه أقسى أنواع الفلزات على الإطلاق[2]وأنه يُستخدم لشدة قساوته في رؤوس حفارات آبار النفط.

فالعنوان يقدم للقارئ الحدث الرئيس في الرواية – متمثلاً بمقتل بطلها (ألماس) – بشكل مباشر, وهو يحمل نوعاً من المفارقة والتساؤل؛ إذ كيف يمكن لشخصيةٍ جبارةٍ كـ(ألماس) أن تُقتل؟!

كما قد يكون العنوان غير مباشر "**يؤسس دلالته بطريقة تأويلية يقوم بها القارئ أثناء قراءته للرواية؛ ويمكن أن نطلق على هذا النمط من العنونة النص المحاذي لأنه يمهد للنص المتن المتمثل في الرواية في كليتها الشاملة.**"[3]ويقدم دلالة جزئية ضبابية عن مضمون الرواية، تتكشف وتكتمل للقارئ كلما أوغل في القراءة، كذلك كان العنوان "وميض البرق"؛ إذ تتكشف دلالته تدريجياً في أثناء القراءة، ليعبِّر عن فكرة اختطاف السعادة وتلاشيها

---

[1] مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية .. ممكنات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨م، الجزء الأول، ص٧٣.

[2] انظر: الشعال، فاتنة ياسين(و أمين طربوش): الجيولوجيا العامة للجغرافيين. منشورات جامعة دمشق، د.ط، ٢٠٠٦-٢٠٠٧م، ص١٢٥.

[3] مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية .. ممكنات السرد. ص٧٢.

كوميض البرق في أوج إحساس المرء بها، فالعنوان إشارة إلى حلول الفاجعة على المرء في ذروة إحساسه بالفرح، لتتركه مذهولاً مصعوقاً، لا يملك القدرة على استيعاب ما حل به، ويدل على ما تقدم موضعان ورد فيهما لفظ العنوان صريحاً في الرواية:

– الموضع الأول: وفيه كانت امرأة تداعب وحيدها على شرفة بيتها في الطابق العاشر، ترميه ثم تلتقطه:

"كان وجهها هو القمر المنير في ذلك الشارع؛ جميلة، وبيت أنيق، وزوج ثري، سيارة له، وسيارة لها، وكان هذا طفلها الأول، ما أعذبه معها، وفي غفلة لا يمكن أن تلتقطها عين أو دقة قلب أو وميض برق سقط الطفل من يدها إلى الشارع، كأن شيئاً جمدها في مكانها [...]ضجَّ الشارع بالصراخ صراخ الناس العابرين [...]، الأم، هنا، واقفة جاحظة العينين، ثم سقطت مغمى عليها [...] ارتطام الطفل بالأرض كان له صوت الانفجار، لا، لا، بل أقوى من ذلك بكثير"[1]

فقد خيل للمرأة أنها حققت الكمال، وامتلكت كل أسباب السعادة والعيش الرغيد، ولكن النعم لا تدوم، ففي تلك اللحظات يلمع وميض البرق يخطَف ُ منها وحيدها.

– الموضع الثاني: وفيه يتوهم الراوي – الشخصية أن الحياة السعيدة التي يعيشها مع زوجته التي أحبها ستدوم ولكنه يُصدم فجاءة بنقيض ذلك، إذ تُتوفى زوجته وتخلفه وحيداً:

"ظننت أن هذا الفرح الذي عشته سيجعل الشقاء عديم الأهمية. ولكن كل شيء تغير بلمح البصر، بطرفة عين، بوميض برق"[2]

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٥٣.

[2] المصدر السابق. ص٧٨.

عبثاً يحاول إيقاف الزمن على اللحظات السعيدة، فكان يلجأ أحياناً إلى الأحلام أو استعادة الذكريات في محاولة منه كي ينفلت من قبضته الحديدية، ولكن دون جدوى.

يمكن لدلالة العنوان أن تتضح بشكل غير مباشر في الرواية، كما في عنوان "الحياة عندما تصبح وهماً" فقد جاء مؤلفاً من جملتين، الأولى: اسمية تدل على الثبات، ثبات الخبر المحذوف للمبتدأ الحياة، والتقدير استناداً إلى النص يكون: الحيلة كالموت عندما تصبح وهماً، يُستدل على صحة التقدير السابق من خلال كلام المريض للطبيب في الرواية إذ يقول:

"**الذي يؤلمني حقاً، أيها الطبيب، أنني أمتلك شعورين متناقضين، الظاهر والحقيقة الخفية، الظاهر هذه الحياة اللامعقولة، هذا العالم الذي أصبح بالنسبة إلي بلا رجاء، والحقيقة أننا ميتون لا محالة، فالموت بالانتظار، والحياة تضربنا على قفانا دون توقف. هكذا أرى كأن الحياة مجرد وهم كبير.**"[1]

فالمبتدأ "الحياة" يقابل الظاهر المتمثل بالحياة اللامعقولة، والخبر المقدر يقابل الحقيقة الخفية "الموت"، وتأتي الجملة الثانية في العنوان "تصبح وهماً" فعلية لتقلقل الثبات في الحياة وتعزز فيها معنى الوهم والزوال.

يستعين (رفاعية) في روايته "دماء بالألوان" بفن الرسم ليحول الأفكار والمشاهد الروائية إلى لوحات حية، فـ"**التشابه بين فن الرسام وفن الروائي، في ر أيي، تشابه تام فمصدر الوحي فيهما واحد وعملية الإبداع في كل منهما هي نفس العملية (مع اختلاف الوسائل) ونجاحهما أيضاً واحد. وبوسعهما أن يتعلما كل من الآخر، وبوسعهما أن يشرحا ويساندا كل**

---

[1] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص١١٠.

الآخـر، فقضـيتهما واحـدة ومجـد الواحـد هـو مجـد الآخـر."[1] ويتضـح ذلـك بـدءاً مـن العنـو ان "دمـاء بـالألوان" الـذي يـوحي بثنائيـة الواقـع والخيـال، واقـع "دمـاء" أبريـاء لبنـان التـي أهرقـت فـي الحـرب الأهليـة اللبنانيـة والتـي جسـدها خيـال (وديـع الخال) بطل الرواية "بالألوان" في لوحاته.

فقد رسـم هـذا الفنـان بريشـته مـا كـان يجـري فـي تلـك الحـرب مـن مآسـي القتـل والجنـون والـدماروتجسـيداً لـذلك الخيـال وتأكيـداً لواقعيتـه فقـد اخترقـت قذيفـةٌ بيتَـه وحولت زوجته وأولاده الثلاثة أشلاءً امتزجت "دماؤهم بألوان" لوحاته:

"**ألـوان ممزوجـة بالـدم دائمـاً [...] واللوحـة الرئيسـية الضـخمة التـي كانـت كاميليـا [ابنـة الفنـان] فـي زاويـة مـن زواياهـا ثـم ذلـك الـدخان الأسـود يمـلأ بقيـة اللوحـة [...] كـان وديـع قـد أطلـق عليهـا اسـم "الغـد" أكـان يـا تـرى يتوقـع المصـير الأسـود الـذي ينتظـر أطفـال البلـد .. هـذه اللوحـة رسـمها قبـل سـنتين .. وتصور أنـه يبالغ، لكنه فيما بعد، أدرك أنه كان يصور الحقيقة.**"[2]

فاللوحـات – بـدخانها الأسـود الـذي عبـر عـن المشـهد القـاتم لأجـواء بيـروت إبـان الحـرب الأهليـة اللبنانيـة – وليـدة مخـاض قريحـة الفنـان ومآسـي الحـرب، ولأنـها ابنـة شرعيـة لواقعهـا فقـد كانـت نبـوءةً صـادقةً لمـا حـدث فيمـا بعـد. فـالعنوان يعبِّـر عـن واقع يتعـدى فـي إمكانيـة تصـوره الخيـالَ، وكأنمـا يريـد أن يقـول: إن مـا كـان يجـري فـي بيـروت، لـيس ضـرباً مـن الخيـال، بـل هـو – علـى الـرغم مـن بشاعته غير المتصوَّرة – حقيقةٌ تشبه الخيال.

يُلحـظ أن الشخصـية التـي تسـتأثر بـدور البطولـة فـي روايـات (رفاعيـة)، تطـلُّ علـى القـارئ مـن العنـلق، سـواءً كانـت ممثلـة بإنسـان، أم مكـان، أم فكـرة (Theme)، فروايتـا "مصـرع ألمـاس، أهـداب" تقـدمان اسـم البطـل بشـكل مباشـر

---

١ جيمس، هنري (وآخرون): نظرية الرواية في الأدبالإنكليز ي الحديث. ص٧٢.

٢ رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص٣٤-٣٥.

وصريح، أما رواية "امرأة غامضة"، فإنها تقدم بطلتَها (ابتسام) بأهم صفة صاحبتها على مدى الرواية، في حين ينوب لقب البطلة في العنوان "وردة الأفق" عن اسمها.

وقد يحتضن العنوانُ الفكرةَ (Theme) التي تعالجها الرواية، فبينما توحي "وميض البرق" بتسلم الزمن دور البطولة، نجد "أسرار النرجس" تتأمل في أسرار كونية كالحياة والموت وغيرها ...، في حين تفترض "الحياة عندما تصبح وهماً" زيفَ الحياة، وتسعى إلى البرهنة على صواب ما تدّعي.

كما قد يستأثر المكان بدور البطولة، وهو كثير في الرواية العربية عموماً تفسِّره يمنى العيد بالقول:

"نحن أبناء هذا المشرق العربي، نعيش في زمن تطور الرواية العربية (كجنس أدبي)، زمناً خاصاً، هو زمن فقدان المكان، أو زمن فقدان البيت الأليف: زمن الحروب التي تخرب وتهدم، وزمن الاحتلال الذي يغتصب الأرض وما عليها، وزمن الهجرة والتهجير، وزمن النفي السياسي عن الأهل والوطن [...] ولعل هذا وغيره يفسر ميل العديد من الروائيين العرب إلى رواية المكان"[1]

فقد كتب (رفاعية) روايتي مكان "الممر، رأس بيروت" وكلتاهما تتناول فكرة الحرب الأهلية اللبنانية التي تسعى إلى تعميق الاختلافات الطائفية والدينية بين أبناء لبنان وتحويلها إلى خلافات من خلال عمليات التهجير والفرز الطائفي التي تؤدي إلى سلخ الإنسان عن المكان الذي ولد فيه وترعرع.

---

[1] العيد، يمنى: فن الرواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١١١-١١٢.

كما يُلحظ أن جميع عناوين الروايات لدى (رفاعية) جمل اسمية وإن اختلفت في تركيبها النحوي، ففيها الاسم المفرد: الممر، أهداب. والاسم الموصوف: امرأة غامضة. والتركيب الإضافي: مصرع ألماس، رأس بيروت، وميض البرق، وردة الأفق، أسرار النرجس. والخبر شبه الجملة: دماء بالألوان، الحياة عندما تصبح وهماً.

١-٢- الافتتاحية:

تتالافية هي المدخل الذي منه يَعبُر القارئُ إلى عالم الرواية، ومن خلاله يتعرف لحى موضوعها ويندمج في جوّها "**ومهما يكن التعريف الذي يضعه المرء لبداية رواية ما، فإنها تمثل عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك فإنها ينبغي – كما يجدر القول – أن تجذب القارئ إلى داخلها**"[1] من الصفحة الأولى، كما هي الحال في رواية "الممر" فهي تحرك فضول القارئ وتدفعه إلى متابعة القراءة، إذ يثيره في صفحتهاالأولى مشهدٌ دموي، يلخصه جسد رجل يتفجر بالدم، وأزيز رصاص، ومسلحون، وسيارة ممزقة "**ذلك اليوم انهمر رصاص غزير، فدب الفزع بين الناس، وأخذوا يتراكضون، كادت سيارة المرسيدس تنجو، لولا أن الرصاص اخترق زجاجها الأمامي، فانحرفت شمالاً. "رنا" في المقعد الخلفي. لامست صدرها، ثم يديها وهي تكتم صرخاتها [...] قفزت إلى الخارج. راحت تركض. أحست أن رصاصاً كثيراً تساقط من حولها. بل كانت تسمع أزيز الرصاص يولول ملامساً أذنيها. ظلت تركض بكل ما فيها من قوة**"[2] وظل للقوئ يلهث وراءها خوفاً وإشفاقاً عليها وأملاً في خلاصها، وانتقل

---

[1] لودج، ديفيد: الفن الروائي. ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٩.

[2] رفاعية، ياسين: الممر. ص٧.

إليه إحساسها الشديد بوطأة الزمن وقد تطاول؛ لأنه عايش حالتها، وتعاطف معها، واندمج فيها بسبب الحيوية التي اكتسبها المشهد بفضل العرض المتعاقب السريع والمكثَّف.

يمكن أن يعد هذا المشهد الذي تبتدئ به الافتتاحية صورة مصغَّرة عن جو الرواية؛ إذْ يعبِّر عن الحرب الأهلية اللبنانية وما خلفته من قتل ودمار وجنون.

لكنَّ أسباب الجذب تختلف في المشاهد الروائية من افتتاحية إلى أخرى، فالمشهد الأول في افتتاحية "وميض البرق" يقوم على الكشف والغرابة والطرافة في آن، يتحدث فيه الراوي – الشخصية وهو في بيته الذي يقع في الطابق العاشر عن امرأة يشاهدها في بيتها الذي يقع في الطابق التاسع من البناية المقابلة، وهي تتأمل عُريَّها في المرآة "**وفي ظنها، ربما، أن أحداً لا يراها، لأن غرفتها المعزولة جانباً، تبدو للعين مغلقة من كل الجهات**"[1]، فالراوي يحاول أن يغري القارئ بالكشف عن سر تلك المرأة كي يدخله عالمه الروائي، ولعل القارئ يجد في هذا المشهد من الغرابة والطرافة ما يشده ويدفعه إلى متابعة القراءة.

كملـتَ رُشد هذه الافتتاحيةُ القارئ إلى وجهة الرواية وتبين له فكرة "الزمن" التي ستعالجها، فقد تكرر اللفظ الصريح لكلمة "زمن" ستاً وعشرينَ مرة في الافتتاحية التي بلغ عدد صفحاتهاستاً وعشرينَ صفحة، في حين بلغ التكرار الصريح لهاستاً وخمسينَ مرة في الرواية كلها، وقد بلغ مجموع صفحاتها مئةً وخمسينَ صفحة، فهذا الحضور القوي واللافت للزمن في الافتتاحية تأكيد على تملُّكه تفكيرَ الروائي، فكان كالهاجس لديه يصدر في كل ما يكتب عنه، بدءاً

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٩.

من العنوان "وميض البرق" الذي يوحي بالسرعة الخاطفة؛ لذلك يمكن للمرء أن يدعوها باطمئنان "رواية زمن" فهي تفلسف الزمن تقنياً ؛ إذ يقدر زمنها بدقائق قياساً إلى الزمن الطبيعي، فهي في الحقيقة مجرد حلم رآه بطلها في غفوة سريعة وعندما استيقظ في الصفحة الأخيرة من الرواية فوجئ بنفسه أمام المشهد الذي كان يراه في الصفحة الأولى:

"**إنها المرأة العارية ما زالت تنظر إلى عريها في المرآة. ارتعبتُ، مرَّ كل شيء كطرفة عينتلفَّتٌّ حولي، كل شيء في البيت كما كان قديماً في مكانه .. كوميض برق .. كوميض برق . أخذ قلبي يخفق في صدري خفقاناً قوياً، أكان كلٌّ هذا وميض برق؟**"[1].

فقد أراد الروائي للقارئ أن يدرك عندما يفرغ من قراءة الرواية، أن الإحساس الذي عاشه فيها كوميض البرق هو ذاته الذي سيراوده عندما يبلغ محطته الأخيرة، وأن شعوره بالحياة تطول هو شعور خادع كالحلم الذي يبدو لصاحبه طويلاً جداً في حين أنه – كما يعتقد علماء النفس – مجرد صور مركبة ومكثفة لا يستغرق – مهما طالت مدته – أكثر من خمسين ثانية.

فُطِرَتْ النفس البشرية على الفضول وحب الكشف عن أسرار الآخرين، والتغلغل في أعماقهم وماضيهم، وهذا كان سبب الجذب في افتتاحية رواية "أهداب"، إذ يبتدئها الروائي من نهايتها عندما يدخل معرضاً للرسم رجلٌ يبدو من سحنته أنه خليجي، فتتملكه لوحة طفلة عارية في بداية نضجها، يحاول أن يشتريها من مبدعها بأي ثمن، لكنه يفشل عندها "**يبدأ الكاتب قصته حيث يجب أن تنتهي، ثم يعود بقرائه القهقرى، ليقص عليهم تطور الأحداث الذي**

[1] المصدر السابق. ص١٥٩.

أدى إلى هذه النهاية التي استهل بها"[1] فيعود الفنان السبعيني بذاكرته إلى بداية علاقته بصاحبة اللوحة ابنة الستة عشر عاماً، ليروي قصته معها:

"أذكر جيداً، تلك الطفلة الزائرة كانت جميلة جداً، سألتها عن عمرها فسبقت أباها لتقول: عمري ست عشرة سنة"[2]

فهو يستخدم طريقة الخطف خلفاً يتخذ من الاسترجاع جسراً انتقال إلى الماضي؛ ليشرع في عرض الفكرة التي ستعالجها الرواية.

أما الافتتاحية في رواية "دماء بالألوان" فقد جذبت قارئها بلغز أحاطت به بطل الرواية الفنان (وديع الخال)، ابتدأ بعملية بحث (غازي) عن أعز أصدقائه الفنان (وديع الخال) الذي سافر من بيروت إلى دمشق بشكل سري وفي ظروف غامضة، وبعد التقائهما تركز العرض على الغموض وسر مأساة الصديق الذي يتكشف لـ(غازي) وزوجته في نهاية الفصل الأول، حيث كانت نهاية الافتتاحية أيضاً وقد بلغت ست عشرةَ صفحة، قدمت بسرد مشهدي.

تتلخص مأساته على عِظَمها بفقده زوجته وأولاده الثلاثة، ولوحاته التي أمضى سنواتٍ في رسمها، جرّاءَ قذيفة اقتحمت بيته، فالافتتاحية تعرض مأساة فنان لبناني كصورة مصغرة لمأساة الشعب اللبناني في حربه الأهلية، يقول مطلع الرواية:

"من كان يخطر بباله أن يحدث لوديع الخال كل الذي حدث؟ دمرت الأقدار كل الذي بناه في لحظات. وصارت بيروت بالنسبة إليه مدينة رعب وأشباح، هل يستطيع أن يبدأ من جديد؟ من أين يبدأ وحياته فقدت شبابها. وكيف ينسى الذي حدث وهو يراه أمام عينيه في اليقظة والأحلام "[3].

---

[1] نجم، محمد يوسف: فن القصة. ص٣٨.

[2] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١١.

[3] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص٩.

تساؤلات تثير ذهن القارئ حول حاضر (وديع الخال) ومستقبله، وبتعبير آخر تثير ذهنه حول واقع لبنان الغارق بالدمار والقتل والجنون، وآفاقه المستقبلية وا ٍمكانية نهوضه من جديد.

أما افتتاحية "رأس بيروت" فإنها تشد القارئ إليها بما تثيره في نفسه من حيرة مصدرها الغموض الذي يكتنف حادثة اختفاء الولد (عبد القادر) منذ مطلع الرواية الذي يقدمه الراوي في قالب استرجاعي، إذ يقول:

"**ما زلت أذكر ذلك الحزن الذي انتابنا يوم اختفى ذلك الطفل الذي لم يتجاوز السنوات العشر من العمر، كان يحمل لنا كل حسب رغبته صحيفة الصباح**"[1]

وتثير هذه الحادثة التساؤلات لدى الشخصيات الروائية حول سبب الاختفاء، بعضهم رأى أن إحدى الميليشيات اختطفته كي تجعل منه عندما يكبر مقاتلاً في صفوفها بعد أن تخضعه لعملية غسل دماغ، وبعضهم ظن أن عملاء لإسرائيل اختطفوه للغاية نفسها، في حين رأى طرف ثالث أن ثمة جريمة خسيسة وشاذة وراء اختفائه فقد كان (عبد القادر) جميلاً كفتاة حسناء، وتتصدر هذه الحادثة الافتتاحية، وتتلوها محاولة اختطاف (بسام) ابن العاشرة أيضاً، وأحداث قصف وقتل وتعذيب ترشد القارئ إلى المسار العام الذي تمضي فيه الرواية.

فبيروت تعيش مرارة التسيب والفوضى وانعدام الأمن، بسبب الحرب العبثية التي تؤججها شعارات زائفة ومتناقضة، تدعي تارةً أنها تسعى إلى الإصلاح السياسي، وتارةً إلى إلغاء الطائفية، وتارة ثالثة تنادي بإخراج

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٣.

الفلسطينيين، فهي حرب لا معقولة، لا يموت فيها إلا الأبرياء، أما الدولة فهي عاجزة عن ضبط الأمور.

بناءً عليه، فإن ثمة شبه اتفاق بين افتتاحيات روايات (رفاعية) على الإخلاص لمبدأ جذب القارئ وسحبه إلى أعماقها من الصفحة الأولى، وقد كانت الافتتاحية خير معين للعنوان في التعريف ببطل الرواية وبيان توجهها العام، إذ تقدم مشهداً يخلف لدى القارئ انطباعاً يوحي له بمضمون الرواية، وغالباً ما يعتمد عرض المشهد الأول فيها على تقنية الترهين السردي التي توهم القارئ بواقعية الأحداث، ومثولها أمام ناظريه على نحو يجعله يندمج في عالمها، ومن ثم يبحر في تأمل فكرتها الأساسية.

١-٣- الكتابة الأفقية:

"**وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي**"[١].

ففي الحديث عن الكتابة الأفقية لا بد من الحديث عن استغلال الصفحة ويقابله انتشار البياض فيها، فإذا تضاءلت المساحة الورقية التي تشغلها الأحرف الطباعية فإن لذلك دلالات عديدة: فقد تكون المساحة البيضاء عندها إشارة إلى كلام مسكوت عنه، لأسباب سياسية أو دينية أو اجتماعية ... الخ، "**فالمؤلف يخفي ما يريد أن يقوله في هذه الفراغات التي تنتشر هنا وهناك في جسد النص، وهي التي تغري القارئ بالقراءة والحوار، ويكون التواصل بين القارئ والنص من خلال هذه الفراغات**"[٢] ولكنها أحياناً تكون بين الفصول

---

[١] لحمداني، حميد: بنية النص السردي. ص٥٦.

[٢] الموسى، خليل: جماليات الشعرية. ص٣٢٠.

لإراحة القارئ من عناء القراءة، وفرصة له كي يتوقع ما سيحدث على ضوء ما قرأ، ولاسيما عندما تكون نهاية الفصل الذي فرغ من قراءته انعطافةً في الحدث وكسراً لأفق توقعه، وقد تشير هذه البياضات إلى انقطاع حدثي أو زمني أو مكاني أو إليهم جميعاً، وتنتشر عادة بين الفصول والفقرات وبين الجمل وقد تتوسطهاويُعَبَّر عنها بثلاث نقط أو بنقطتين بين الجمل، وبترك صفحة بيضاء مسبوقة بثلاث نجمات أو من دونها بين الفصول.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ثمة معياناَ خاصة لورود النقطتين (..) في روايات (رفاعية) تضاف إلى المعنى السابق، فقد تكونان إشارة إلى توقف لحظيٍّ في أثناء الكلام، أو دهشة تعقد اللسان لهنيهة، أو علامة على تحول مجرى الكلام، أما الفراغات التي كانت ترد بين الفصول فهي تتراوح بين التحديد واللاتحديد زمنياً، إلا أنها تختلف عن المدة المحذوفة بين الفقرات بأنها أطول منها، من ذلك على سبيل المثال بدايات فقرات الفصل الرابع في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً":

"**بعد دقائق، جاءت ممرضتان وأخذتا زوجتي ...**

بقينا في غرفتها ننتظر قلقين ...

مضى، بعد ذلك، نحو ساعتين ونحن ننتظر ...

انتظرنا بعض الوقت، ثم ذهبت إلى غرفة الإنعاش ذاتها ...

في اليوم التالي، كان همنا الحصول على عبوات من فئة دمها "[1].

فالفترات الزمنية التي يشير إليها البياض في المثال السابق لا تتجاوز مدة الواحدة منها يوماً واحداً كأبعد تقدير، فهي قصيرة نسبياً.

---

[1] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص٣٠-٣١-٣٢.

تقـل المسـاحة الطباعيـة التـي يشـغلها الحـوار الخـارجي بشـكل عـام مقارنـة بالمسـاحة التـي يحتويهـا سـرد الـراوي، ولكـن اللافـتأنهـا تـَزيـد فـي الحـوارات الفكريـة التي تتطلـب مـن المتحـاورِين الإطالـة ليسـتوفي كـل مـنهم فكرتـه مـن جميـع جوانبهـا، وكـذلك تـز داد بازديـاد أهميـة الموضـوع الـذي يـدور حولـه الحـوار بـين الشخصيات، وتتقلص بتضاؤل أهميته.

يـُلحـظ فـي روايـات (رفاعيـة) الأخيـرة: "ومـيض البـرق، الحيـاة عنـدما تصـبح وهمـاً، أهـداب" التـي صـدرت بعـد سـنة الألفـين، الغـزارة فـي الكتابـة الأفقيـة؛ إذ سـيطر عليهـا صوت الـراوي وتخففـت كثيـراً مـن الحـوار الخـارجي، علـى خـلاف رواياتـه التـي صـدرت قبـل هـذا التـاريخ، ولعـل السـبب فـي هـذا التوجـه هـو ميـل الروائـي وقـد تجـاوز عمـره خمسـةً وسـتين عامـاً إلـى العزلـة والتفكـر والتأمـل أكثـر مـن ذي قبـل، وربمـا كـان لمـرض زوجتـه ثـم وفاتهـا، وبعـد ذلـك بفتـرة قصـيرة وفـاة ابنتهالأثـر الأكبـر، لـذلك ينكفـئ نحـو الـذات فـي حـين كـان قبـل ذلـك أكثـر مـيلاً إلى الاختلاط بالآخرين وتعاطي الحوار معهم، وقد انعكس ذلك على رواياته.

٢– علاقة الفضاء الروائي بمكونات السرد الأخرى:

يمكـن للأحـداث أن تـؤثر بشـكل غيـر مباشـر فـي هيئـة المكـان فتغيرهـا عـن طريـق الشخصـيات التـي تتغيـر هـي الأخـرى بفعـل الأحداث، إذ "**ليسـت العلاقـات المكانيـة شـيئاً آخـر غيـر العلاقـة بـين الأمكنـة والشخصـيات والحـوادث، مصـبوغة بصـباغ المشـاعر.**"[1] التـي تحـددها زاويـة الرؤيـة السـردية، فـإذا كـان الـراوي يسـتخدم ضـمير المـتكلم فـإن علاقـة الشخصـية بالمكـان تتصـف بالألفـة والحميميـة، أمـا إذا اسـتخدم ضـمير الغائـب فـإن ذلـك قـد يـوحي بوجـود مسـافة بينهما.

[1] الفيصل، سمر روحي: الرو اية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية. ص٧٦.

دفعت حالات الانتحار المتكررة على صخرة الروشة في رواية "رأس بيروت" الحكومةَ إلى أن تجعل "**من قمة الصخرة مخفراً لحرس من البلدية يراقبون محيطها لمنع أي محاولة انتحار، كما أن علم لبنان رفع عليها تباهياً بجمالها**"[1] فالحدث أثر في المكان عن طريق الشخصيات، ومن جهة أخرى لا يتحقق أثر المكان في الأحداث غالباً إلا بوجود الشخصيات.

فالحدث الرئيس في رواية "مصرع ألماس" والمفهوم من العنوان يتحدد بفعل أشعة الشمس الحارقة التي تفعل فعلها في بطلي الرواية (أبو عبدو) و(ألماس)، فقد "**كانت الشمس قد انتصبت في كبد السماء، فيما كان العرق ينضح من وجهي الرجلين**"[2] من هنا بدأت وتيرة الحدث بالارتفاع، إلى أن بلغت الذروة حين صاح (أبو عبدو) بـ(ألماس): "**– ألماس [...] حان وقت قتلك. عندئذٍ انتصب ألماس مثل الرمح، وارتد إلى الوراء خطوتين، وفي هذه اللحظة لمعت سكين (أبو عبدو) تحت وهج الشمس**"[3] التي كانت سبباً في قتل (ألماس)، وتعريض حياة (أبو عبدو) للخطر.

فالتماع سكين (أبو عبدو) تحت وهج الشمس يذكر بالتماع سكين العربي في رواية "الغريب" لـ(ألبير كامو) والتي يقول فيها الراوي –الشخصية واصفاً اللحظات التي سبقت جريمة القتل:

"**ومن جراء هذه الحرقة التي لم أعد أستطيع تحملها خطوت خطوة إلى الأمام، وأنا عالم أن عملي هذا سخيف، إذ إن خطوة واحدة لا تنقذني من الشمس. وفي هذه المرة سحب العربي سكينه دون أن ينهض، وأراني إياها تحت أشعة الشمس. فبرق الشعاع على نصلتها، فكان أشبه بمدية طويلة**

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٧٤

[2] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٩٩.

[3] المصدر السابق. ص١٠٠.

براقــة تصــيبني فــي الجبــين"[1]عنـدها عاجـل (مورسـو) بطـلُ الروايـة العربـيَّ برصاصةٍ مـن مسدسـه أردتـه قتـيلاً، ليـدعي فيمـا بعـد أن الشـمس الحارقـة هـي التـي كانـت سبب إقدامـه علـى القتـل، وهكـذا "**تبقـى الوظيفـة الأكثـر أهميـة للحيـز المكـاني وهـي السـماح للحـدث بـأن يتجلـى تـدريجياً [...] فالبطـل القاتـل فـي روايـة الغريـب ذهـب ضـحية الـدراما المتعلقـة بأشـعة الشـمس فـاجتمع الضـوء والمـوت فـي آن واحـد ولـم يكـن الشـاطئ الملتهـب بأشـعة الشـمس عنـد الظهيـرة مجـرد ديكـور للحـدث بـل كمـا أشـار الكاتـب نفسـه فـي عـدة مواقـع، قـد سـبب الحدث**"[2]

إن هـذا العـرض مـن روايــة "الغريــب" لعلاقــة الفضــاء بالحــدث، يبــين أن وصــف الروائــي (رفاعيــة) جوَّ المعركـة لـم يكـن اعتباطيـاً، كمـا لـم تكـن البيئـة مجـرد ديكـور، بـل هـي فاعلـة أساسـية فـي القتـل تمامـاً كمـا كانـت فـي روايـة "الغريب".

كمـا أن ثبـات المكـان لا ينفـي عنـه قابليتـه للتغيـر والتجـدد، فـلا يبقـى علـى هيئـة واحـدة، لأنـه يخضـع لتـأثير الشخصـيات والـزمن فتتغيـر معالمـه، كمـا جـرى "**فـيرأس بيـروت التـي كانـت مـن قبـل صـخوراً وأحراشـاً مـن الصـبار تتـوزع الهضـبة المطلـة علـىصـخرة الروشـة، ثـم أصـبحت أحيـاءً وشـوارع**"[3] ولأن الـراوي يسـتخدم ضـمير الغائـب، فقـد بـدا الوصـف موضـوعياً، يخلـو مـن المشـاعر والأحاسـيس، ويفتقـر إلـى الحميميـة التـي قـد تبعـث الحيـاة فـي المكـان، وتـنم علـى المعايشة الطويلة له.

---

١ كامو، ألبير: الغريب. دار أسامة، دمشق، الطبعة الأولى،٢٠٠٢م، ص٧١.

٢ غولدنشـــتاين، جـــان بـــول: "الحيـــز المكـــاني الروائـــي". ترجمـــة: حامـــد فـــرزات، مجلـــة الآداب الأجنبيـــة – العـــدد ٧٠ – السنة الثامنة عشرة – ربيع ١٩٩٢م ، ص١٦٠-١٦١.

[3]رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٧٤.

بالمقابل فإن المكان قد يشارك الحدث في دفع الشخصية وتوجيه مسارها نحو التغيير، إذ يغدو نقطة انطلاقها لتحقيق ذلك، كما في رواية "الممر" حيث يقول (محمود):

"**لو أتيح لي أن أخرج حياً هذه المرة من هذا الممر، لكان هذا الممر سهماً للتغيير، للثورة الحقيقية، على الطائفية، وحكم الست والجارية، للتمرد على الواقع الذي نرزح تحت وطأته**"[1]

فالحرب الأهلية اللبنانية التي عمَّت بيروت، والممر المظلم الضيق الذي احتمى به (محمود) من شرور الحرب، كانا دافعه الأساسي نحو التغيير.

فالمكان هو الذي يحتضن الفعل، ولا معنى لأحدهما دون الآخر، وغالباً ما يكتسب المكان معناه من جنس الفعل الذي يتكرر حدوثه فيه، فيؤدي إلى تسميته تسميةً تعبر عن الفعل الذي يلازمه حتى تغلب على التسمية القديمة، لذلك فقد سُمِّيت صخرةُ الروشة صخرةَ الانتحار "**فكم من عاشق خاب أمله ألقى بنفسه من أعلى قمتها حتى مياه البحر ولا يصل إلى المياه إلا ميتاً. لأنه لا يسقط مباشرة في الماء .. بل فوق الصخور الناتئة التي لا تجعله يصل إلى الماء إلا مهشماً**"[2]

عندما يشتد هيمان الشخصية بالمكان إلى أن يصل درجة التماهي، يتأنسن المكان، كذلك هو الوطن في رواية "الممر" حين يعبر عن موقف البطل تجاه أعدائه:

"**هؤلاء سيلفظهم الوطن جانباً، لقد عرفهم فرداً فرداً، إنه يراهم بعينه الكبيرة، ويحفظهم عن ظهر قلب، هؤلاء الذين يثقبون صدره بالرصاص والقنابل والصواريخ، لسوف يبصق في وجوه من تبقى منهم جميعاً. هؤلاء**

---

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص١٠٨-١٠٩.

[2] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٧٤.

الـذين أهـانوه وأحرقـوه ودمـروه. لـن ينسـاهم الـوطن."[1] ولاسيما أن معظمهم من أبنائـه المغبـونين بالمبـادئ والشـعارات الزائفـة التـي يختلقهـا زعمـاؤهم العمـلاء لصـالح أطـراف أجنبيـة، تسـعِّر نـار الحـرب الأهليـة؛ لتتـيح لنفسـها التـدخل فـي شـؤونه والسـيطرة عليـه، لـذلك يغـدو الـوطن مـرآة لمواطنـه العاشـق يعبـر عمـا يعتلج في صدره من مشاعر الحقد على أعدائه.

يـؤثر الـزمن غالبـاً فـي المكـان، ولا يظهـر تـأثيره إلا بتغيـر المكـان"**فهـو يـُـدرك عن طريـق فعلـه فـي الأشـياء، فيومـاً بعـد يـوم، يتغيـر الكـائن الإنسـاني حيـث تمـوتخلايـاه، وينـدفع باتجـاه النهايـة المحتومـة، عندئـذٍ ينتهـي زمنـه، وتبـدأ سـطوة المكـان: القبـر حيـث سـطوة الصـمت الأبـدي، فـالزمن ظـاهرة متعاليـة، يـؤثر ولا يـرى**"[2] لكنـه علـى الـرغم مـن ذلـك يتـأثر بالمكـان ولا يظهـر ذلـك التـأثير لأن الـزمن مفهـوم مجـرَّدٌ – إلا إذا تمثـل فـي شـيء حسـي كحيـاة الإنسـان التـي يمكـن أن يـؤثر فيهـا السـجن مـثلاً، فيختصـرها بسـبب ضـيقه وقسـوته، أو علـى الأقـل يغيـر فـي ملامحهـا، ويجعلهـا تبـدو أكبـر مـن عمرهـا، لـذلك فـوجئ (أبـو بسام) السجين في رواية "رأس بيروت" عندما رأى نفسه في المرآة:

"**هـذا أرى وجهـي .. يـا إلهـي .. هـل هـذا أنـا؟! لا .. لسـت أنـا، وتلفـتُ حـولي، ورائـي، لـيس سـواي أمـام المـرآة .. إذن .. هـذا أنـا! رحـت أحـدق إلـى المـرآة، شـعر ذقنـي استرسـل**"[3] ومـن ثـم يكـون أثـره فيهـا أثـراً فـي الـزمن ولكـن علىحيزٍ ضيق وبشكلٍ غير مباشر.

إن ارتبـاط مكونـات السـرد بالحـدث وثيـق، يتضـح غالبـاً مـن خـلال ذلـك التـأثير الـذي ينعكس علـى المكونـات كلمـا طـرأ علـى الحـدث أي تغييـر، فـإذا وقـع

---

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص١٠٩.

[2] حسين، خالد حسين: "شعرية المكان في الرواية الجديدة". ص٩٤.

[3] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢١٩.

حدث مؤلم نلحظ أن الزمن عندها يتطاول ويزداد ثقلاً، والمكان يصبح موحشاً، وتصبح الشخصيات حزينة، حتى إن ذلك التأثير ينتقل إلى الراوي فتغدو لغته مشبعة بالألفاظ المعبرة عن الأسى واللوعة: "**كأن سنة مرت ولم تنم/ليلة متعبة/ليلة رهيبة**"[1] وعندها يلجأ الإنسان إلى الحلم أو يتذكر الماضي، لعله بذلك يهرب من واقعه، فالبطلة (رنا) في رواية "الممر" تبحث في ماضيها عما قد ينسيها – ولو للحظات –واقعها المرير، فتتذكر مثلاً مغازلة زوجها لها، بل تبحر في ماضيها أكثر فتتذكر كيف تقدم لخطبتها.

٣- الفضاء الجغرافي:

٣-١- أماكن الانتقال:

لقد اكتسبت هذه الأماكن صفتها من طبيعتها، بمعنى أن طبيعة المكان هي التي تحدد أو لا تحدد منْ يرتاده، وبذلك فهي التي تضفي على المكان صفة الخصوصية أو العمومية.

- أماكن الانتقال الخصوصية:

هي الأماكن التي تكون وقفاً على فئة معينة من الناس دون غيرها، وقد تتحول أماكن الانتقال العمومية إلى خصوصية إذا اقتصرت على مجموعة أناس أو شخص بعينه، والعكس صحيح.

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص٣٥-٣٦.

فالغابـة بمـا فيهـا مـن أهـوال ووحـوش مفترسـة، تغـدو فـي روايـة "الممـر" مكـان انتقـال خصوصـياً تشـكله أحـلام الشخصـية (رنـا) ليكـون ملجـأً لهـا مـن قسـوة الحـرب فـي المدينـة بيـروت، إذ تنتفـي عدائيـة الغابـة فتتحـول إلـى مكـان أليـف يمـنح الأمـان والسـكينة للشخصـية، وتصـبح وحوشـها حيوانـات أليفـة، تقـدم للبطلـة الجائعـة والمتعبـة الطعـام والراحـة والطمأنينـة، فقـد "**كانـت عطشـانة، فغـاب فيـل وعـاد يصـب مـن خرطومـه فـي راحتيهـا مـاء، وكانـت جائعـة. جاءهـا أسـد الغابـة بقطعـة لحـم مشـوية. وتعبـت فجلبـت لهـا الوحـوش فرشـة مـن أغصـان وتركتهـا تنام بهدوء [...] كانت الغابة آمنة مطمئنة. لا صراخ فيها ولا رصاص.**"[1]

إذاً، يسـتبدل الروائـي هنـا بقـانون الغاب الجـائر "القـوي يَطعَم الضـعيف" قانونـاً آخـر متسامحاً يأتي علـى النقـيض تمامـاً منـه هـو "القـوي يُطعِم الضـعيف" ولكـنْ لمـاذا؟! ربمـا؛ لأنـه أراد بهـذه المفارقـة أن يعلـن انتقـال قـانون الغـاب الـذي يحكـم العلاقـة بـين حيوانـات الغابـة، إلـى حيـاة البشـر، وتحـول المدينـة إلـى غابـة مخيفـة مرعبـة يأكـل القـوي فيهـا الضـعيف، أمـا البيـت فـي مدينـة كهـذه فيبـدو للبطلة (رنا) قبراً:

"**انتبهـت أنهـا مسـتلقية، كأنهـا تسـتيقظ مـن قبـر، بـل خشـيت أن تكـون فـي قبـر [...]مـا أشـده هـولاً أن تكـون فـي قبـر! لكنهـا تتـنفس، إنهـا تتـنفس [...] تستنشق هواءاً [كذا]، معبأً بالغبار والبارود.**"[2]

فـالحرب قلبـت إحسـاس الإنسـان بالمكـان، ولا غرابـة؛ لأن سياسـة القتـل والتدمير التي تتبعها، هي سياسة لا معقولة تقلب المفاهيم وتغير الثوابت.

وقـد يتسـاءل المـرء: متـى يلجـأ الإنسـان إلـى تخيـل عـوالم لا معقولـة؟ ربمـا، عنـدما يقسـو عليـه الواقـع، فـلا يـرى فيـه غيـر جانبـه المظلـم، عنـدها يبـدأ البحـث

---

[1] المصدر السابق. ص٣٢.

[2] المصدر السابق. ص٩.

عن البديل الذي يمكن أن يعوضه حالة البؤس التي يعيشها، فالراوي – الشخصية في رواية "وميض البرق" يفقد زوجته وينفض الناس من حوله، فتبتدع مخيلته مكاناً خاصاً به، وذلك عندما كان في طريق عودته بحراً من أمريكا إلى بلاده حيث الوحدة القاتلة تنتظره إذ يتخيل جزيرةً كلُّ ما فيها يدعو إلى الطمأنينة والسلام، فهو يقترب من الغزلان ويلامسها فلا تهرب، بل هي تعيش في تسامح مع الحيوانات المفترسة التي تأكل مثلها من حشائش الأرض، ثم يشاهد على شاطئ نهر عريض مخلوقات تشبه أشكالها أشكال النساء، يسبحن عاريات، ولكنه ينتبه إلى "**أن هذه المخلوقات مغلفات تماماً، لا أفواه لهن ولا مؤخرة أو مقدمة** "[1] عندها يزهد بتلك الجزيرة التي يصفها فيقول:

"**إنها اللامعقول والخلط والجنون، أريد تلك الحياة التي خلفتها ورائي، حيث الصراع والكفاح والحركة**"[2]

فهو يتنبه على أن المسرّات إنما تعرفّ بأضدادها، فالصراع يولّد الحدث والإثارة، والكفاح يشعره بلذة الراحة بعد التعب؛ لذلك يفضل حياته القاسية على الحياة البسيطة والجامدة في تلك الجزيرة التي تورث الخمول والملل.

فقد انتفت صفة العمومية عن الغابة التي ابتدعتها مخيلة (رنا) بطلة رواية "الممر" وعن الجزيرة التي تخيلها بطل رواية "وميض البرق"؛ لأن أحداً لم يرتدهما غير متخيِّليهما، مما جعلهما مكاني انتقال خصوصيين.

بالمقابل يمكن لأماكن الانتقال الخصوصية أن تتحول إلى عمومية بفعل الزمان أو المكان أو كليهما، فقد كانت الطائرة على سبيل المثال مكان انتقال خاصاً بالطبقة الثرية ثم صارت الطبقة الوسطى دون الفقيرة تشارك في

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص١٣٣.

[2] المصدر السابق. ص١٣٣.

استعمالها، ولكنها الآن في طريقها إلى أن تصبح متاحة لجميع الطبقات الاجتماعية، لقد كان ورودها في رواية "وميض البرق" عابراً في تضاعيف قصة يتذكر الراوي – الشخصية فيها كيف أن عجلات الطائرة لم تنزل عند هبوطها، فيصف تلك اللحظة التي كان فيها حضورها في السرد على أشده:

"**الطائرة تهبط، لا أريد أن أموت، لا أريد أن أموت، الطائرة تهبط، الطائرة تهبط، إنها تصرخ مثلي، أصوات محركاتها علا هديرها، إنها ستموت مثلنا. بدت لي الآن هذا المخلوق الوحش الذي سيواجه مصيره وينفجر مثلنا [...] سكون داخل الطائرة جعل هديرها يصم الأسماع، هدير غريب رهيب، كأنه ألف دبابة تنطلق معاً، تزحف فوق صدورنا**"[1]

فهي تبدو مكاناً معادياً مرعباً ولكنها في الوقت نفسه تتأنسن فتشارك على ضخامتها ركابها التعبير عن رفض الموت فقد بدا صوت هديرها للراوي كصوت "**ألف دبابة تنطلق معاً**" من وطأته الخوف الذي لجم مَنْ فيها.

كذلك كان المقهى من أماكن الانتقال الخصوصية؛ رواده من الذكور البالغين حصراً، فلا يدخله الأطفال ولا النساء، أما في الوقت الراهن فإن هذا المكان يسير نحو العمومية، إذ صار يدخله الجنسان الذكر والأنثى، ولم يعد حكراً على فئة عمرية أو ثقافية واحدة.

وقد تختلف دلالته باختلاف المكان، فهو في دمشق مثلاً مكان للترويح عن النفس، أو المثاقفة، أو التعارف، أو ما شابه ذلك، يشرب مرتادوه القهوة والشاي والنرجيلة، ويلعبون الورق أو النرد ...الخ، أما في بلاد المغرب العربي، فإنه يميل أكثر نحو الخصوصية؛ لأن رواده ممن يعانون الاغتراب والتهميش أو الانحراف "**وبقراءة سريعة لصورة المقهى في الرواية المغربية،**

---

[1] المصدر نفسه. ص٤١.

سنجد أن أبرز الدلالات التي تؤشر عليها تحمل طابعاً سلبياً يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش. ومما يؤكد ذلك أن فضاء المقهى سيكون مسرحاً للعديد من الممارسات المنحرفة، سواءً كانت دعارة أو قماراً أو تجارة مخدرات أو حتى مجرد عطالة فكرية مزمنة "[1].

فهو بهذه الصورة مكان انتقال خصوصي جداً، يقترب بصفاته السلبية من الملهى والمبغى.

على الرغم من أن المقهى عموماً يتوجه نحو العمومية، إلا أنه ما يزال حتى الآن مكان انتقال خصوصياً، وإن اختلف في بعض صفاته عن المقهى قديماً، فقد استبدل الرائي بالحكواتي وهو أبرز ما كان يميزه، كما صار يستعمل الإنارة الكهربائية بدل النفطية، وهذه صورة حية يقدمها الراوي في رواية "مصرع ألماس" يبين فيها ملامحه وطبيعة رواده في فترة الثلاثينيات تقريباً من القرن العشرين، فيقول:

"كان المقهى غاصاً برواده من رجالات الحي، الدخان عابق والنرد يقرع الطاولات [...] ضجيج صاخب، لا يكاد يظهر صوت مميز، كأن الجميع يتحدثون معاً ويصرخون معاً ولا أحد ينصت إلى أحد. وكان (أبو العز) بين الحين والآخر يحقن "اللوكس" فيشع نوره أكثر فأكثر، يوسع رقعة انتشاره فيبدد بعض ظلالات الأشياء على الجدران والطاولات وفوق الرؤوس"[2]

فقد كان المقهى يتسم آنذاك بالازدحام وباقتصاره على "**رجالات الحي**"، الذين يتخاطبون بأصوات عالية تشيع الفوضى وتقلل من فاعلية الحوار، وهذا – فيما يبدو – يتبع لثقافة العصر، لأن التوجه في الوقت الراهن صار بشكل عام نحو الحوار الهادئ الذي يدعو إلى تقبل الآخر، ومنحه فرصة التعبير

---

[1] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص٩١.

[2] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٤١.

عن رأيه، مع الإيمان أكثر من ذي قبل بجدوى الاستماع وفاعليته التي لا تقل أهمية عن فاعلية الكلام.

ثمة تواصل بين الذاكرة والنفس البشرية، فالذكريات الجميلة تبهج النفس وتؤنسها، أما المؤلمة فإنها تبعث فيها الحزن والكآبة، ويكون كل من الضحك والبكاء غالباً ترجماناً لما يجيش فيها من مشاعر وأحاسيس، لكن الجوهري في الموضوع، هو تعاطف المكان في روايات (رفاعية) مع الإنسان، إذ يتلوَّن بألوانه، ويتطبَّع بطباعه، ففي رواية "رأس بيروت" يدخل (أبو بسام) و(أبو الطيب) و(ريتا) نادياً ليلياً "**كان متنفساً للشباب يرقصون فيه ويشربون، ويستعيدون مجد بيروت القديم**"[1] فهو يبدو أليفاً لمن يدخله، إذ يشعر بنفسه في عالم آخر بعيدٍ عن الحرب وشرورها، لكنَّ الذكريات التي تستفيق في رأس (ريتا) وهي ترقص بسعادة مع (أبو بسام) تقلب دلالة المكان، إذ تتذكر صديقتها التي "**كانت صديقة العمر، ماتت أبشع ميتة، ماتت وهي في المرحاض، اختلط برازها بدمها عندما دهمت القذيفة ذلك المكان الصغير**"[2] فالصورة بشعة جداً تثير في نفس القارئ مشاعر مختلفة، هي مزيج من القرف والتقزز والرهبة والشفقة والحزن والغضب، وهي تعبير مفزع عن عبثية الحرب وقسوتها.

يصف الراوي (أبو بسام) بعد ذلك وقع تلك الذكريات على (ريتا)، فيقول:

"**وفي قلب العتمة، وأنا أتأملها رأيت عجباً. رأيت ما لم أكن أتوقعه أبداً .. رأيتها تبكي .. إنها تبكي .. ثم أخذت شهقة البكاء ترتفع. ابتعدت خطوة إلى الوراء .. ثم خطوتين. لا أدري هذه اللحظة لماذا توقفت الموسيقى**

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٥١.

[2] المصدر نفسه. ص١٥٧-١٥٨.

فجأة. وران صمت رهيب .. رهيب. ما الذي حدث يا إلهي. فقط بكاء ريتا .. ثم أخذت تهرول .. ليس نحو (أبو الطيب) .. بل خارج ظلمة المكان"[1]

فصدى الذكريات المأساوية يتردد في نفس (ريتا) ومن ثم ينعكس على المكان الذي يتشح بالظلام "**في قلب العتمة**" / "**ظلمة المكان**" تعاطفاً مع السوداوية النفسية التي تغصُّ بها الشخصية (ريتا).

أما عن تقديم النادي الليلي، فقد اعتمد طريقة التدرج، إذ يقدم الراوي – الشخصية (أبو بسام) وأولاً عرضاً خارجياً عاماً للنادي:

"**كلن هناك نادٍ يستقبل زبائنه في فترات الهدنة ووقف إطلاق النار [...] بابه مغلق كأنه بيت**"[2]

ثم يلجه ويصفه من الداخل:

"**فإذا بنا أمام قاعة شبه مظلمة، وثمة أضواء خافتة تنبعث هنا وهناك، وفي وسط القاعة حلبة للرقص فيها بضعة شبان وفتيات يرقصون على أنغام الموسيقى الهادئة.**"[3]

فهي طريقة تستخدم العرض المشهدي فتوهم القارئ بواقعية المكان، وتشعره بحضوره الملموس والمشاهَد.

كما يُلحظ أن بنية المكان السابق متوالدة، تكتفي في عرض المكان ببعض أساسياته؛ لتمنح القارئ فرصة ملء الفراغات المكانية المتبقية، فعندما يقول: "**بابه مغلق كأنه بيت**" فإن ذلك يستدعي من القارئ أن يتخيل الجدار الذي يحيط بالباب، ويتخيل ما يمكن أن يقع فيه من نوافذ، كما يتخيل ما قد

---

[1] المصدر نفسه. ص١٥٨.

[2] المصدر السابق. ص١٥١.

[3] المصدر نفسه. ص١٥٢.

يحـيط بالبيـت –نظـراً إلـى أن النـادي يشـبه البيـت – مـن سـور وبعـض المزروعات.

- **أماكن الانتقال العمومية:**

هـي الأمـاكن التي تكـون متاحـةً للنـاس جميعـاً دون اسـتثناء، ينتقـل فيهـا وعِ برهـا الصـغير والكبيـر، والمثقـف والجاهـل، والغنـي والفقيـر، والـذكر والأنثـى، وعلـى الـرغم مـن حضـورها المحـدود فـي روايـات (رفاعيـة)، إلا أنهـا تميـزت بفعاليـة عاليـة علـى مسـتوى السـرد، فـالبحر فـي روايـة "دمـاء بـالألوان" يحمـل دلالات إيجابيـة تجـذب الشخصـيات الروائيـة إليـه، بـل إن بطلهـا يسـتنجد بـه ليخلصـه مـن عـذابات ذاكرتـه التـي لا تفتـأ تسـتعيد صـورة زوجتـه وأولاده، وهـم يموتون في الحرب الأهلية اللبنانية:

"**أخـذ يحـدق فـي البحـر، فـي المـوج، تحـت المـاء، .. كأنـه يبحـث عـن شـيء غـال عليـه افتقـده للتـو. كانـت نظراتـه تسـتغيث بـالموج، بالأسـماك سـمكة سـمكة، بـالبحر .. يـا بحـر.. يـا بحـر مـاذا أفعـل .. يـا بحـر خـذني إليـك .. خـذني تحت موجك**"[1] فهو يلجأ إليه ليخفف عنه قسوة الشعور بالاغتراب وآلام الفقد.

كمـا تعتقـد بطلـة روايـة "امـرأة غامضـة" فيـه الأمـان والطمأنينـة، لـذلك فهـي تطلـب مـن صـديقها المحـامي أن يرميهـا فيـه إذا ماتـت، ويوضـح علمـاء الـنفس سـبب ارتيـاح الإنسـان إلـى البحـر مـن خـلال بيـان دلالتـه فـي اللاوعـي الإنسـاني فـ"**البحـر أم لكـل الحيـاة، سـر روحـي، وهـو اللامتنـاهي، والمـوت والبعـث، السـرمدية والخلـود واللاوعـي [...] المـاء سـر الإبـداع، البعـث، الـولادة، الطهـر، الافتـداء، الخصـب والنمـاء**"[2] وقـد ذهـب بعـض علمـاء الـنفس أبعـد مـن ذلـك

---

[1] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص٣٧.

[2] L. guerin, W, Ital (1999) "Ahandbook Of Critical Approaches To Literature" New York: Oxford University Press. P. 161.

فشبهوه برحم الأم، ولعل الجناس البارز في الفرنسية بين (Mere) وتعني الأم وبين (Mer) وتعني بحر، مما يؤيد رأيهم. "**فالبحر رمز لدينامية الحياة، فالكل يخرج من البحر وا إليه يعود: إنه مكان الو لادات والتحولات والانبعاثات**"[1] **والانبعاثات**"[1] وهذا ما يفسر – برأيهم – لجوء الهاربين من قسوة الحياة وعذاباتها عندما يفكرون بالانتحار إلى البحر، ليرموا أنفسهم فيه، فكأنما هي رغبة لاشعورية في العودة إلى رحم الأم حيث الراحة والطمأنينة.

أبرز ما يميز المكان أنه ذو دلالات متعددة، من أهمها: (أليف/معاد، مفتوح/مغلق) وهي تخضع في تحولاتها الدائمة لاعتبارات يأتي في مقدمتها الحدث والشخصية الروائية، فشارع الحمراء في رواية "رأس بيروت" يتحول من مكان أليف إلى مكان معادٍ ، فقد كان قبل الحرب "**قلب بيروت النابض ووجهها المشرق، ومحاطاً بالجامعات و المدارس والمعاهد والمستشفيات الر اقية [...] تحول بعد الحرب إلى شيء مختلف عن ذلك كله، صار مزدحماً على نحوٍ آخر بعربات الباعة التي احتلت الأرصفة [...] والأسوأ من كل هذا، أكوام القمامة التي احتلت زوايا الشارع ومفارقه**"[2] فالحرب الأهلية اللبنانية تُحدث في هذا المكان مفارقة موجعة، إذ تحوّله من مكان جذب يقصده الناس من جميع أنحاء العالم، إلى مكان منفّر.

من أهم ما يمكن أن يحدد دلالة المكان، علاقته بالشخصية الروائية، فالمعايشة الطويلة للمكان تولّد نوعاً من الألفة بينه وبين قاطنه، وتشير إلى متانة الروابط التي توحّد بينهما، ففي رواية "رأس بيروت" يرفض (أبو جميل) في البداية أن يستجيب للتهديد الذي يأمره – لأنه مسيحي – بمغادرة الحي

---

[1] خليل، أحمد خليل: معجم الرموز. دار الفكر اللبناني، د.ط، ١٩٩٥م، ص٤٢٠.

[2] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٩٦-٩٧.

الـذي يقطنــه منــذ كـان طفـلاً إلــى المنطقــة الشـرقية حيـث الأكثريــة المســيحية، ويشكي صعوبة ذلك للدكتور (أسعد) فيقول:

"**هل أرحل إلى الطرف الآخر من المدينة؟ [...] وأنت تعرف أنني من البيت إلى المعمل ومن المعمل إلى البيت [...] لا أخرج من هذا الإطار إلا لماماً كي أشتري مواداً تخص شغلي .. أو إلى صلاة الأحد في كنيسة سانت ريتا [...] أولادي ولدوا هنا وتربوا بين أولادكم .. ودرسوا في مدارس رأس بيروت وهم الآن طلاب في الجامعة الأميركية .. هذه هي حدود وطني لا أذهب أبعد من ذلك متراً واحداً .. زبائني الذين يترددون علي كلهم من رأس بيروت**"[١]

فـالحي علـى صـغره يتحـول إلـى وطـن بالنسـبة إلـى (أبـو جميـل) يـؤمن لـه أسـباب الحيـاة الكريمـة، ويفضـله علـى العـيش فـي الطـرف الآخـر مـن المدينـة حيث الأكثرية من أبناء دينه.

٣-٢-أماكن الإقامة:

- **أماكن الإقامة الاختيارية:**

تكتفــي روايــات (رفاعيــة) بالبيــت مكــان إقامــة اختياريــة لشخصــياتها التــي يغلـب علـى علاقتهـا بـه الألفـة والحميمية، لـذلك يغـدو البيـت بمسـاحته المحـدودة مكانــاً مفتوحــاً، يــنح ســاكنه آفاقــاً واســعة تتجــاوز الجــدران وصــولاً إلــى أيــام الطفولــة، ويسـمح لـه باستشـراف المسـتقبل إلـى مـا بعـد المـوت، وبهـذا يتحـول البيـت إلـى مصـدر إلهـام لقاطنـه، يتـيح لـه الإبحـار فـي الماضـي ومحاسـبة الـذات، ثم الانطلاق من الماضي لتحديد حركة سيره في المستقبل.

مـن هنـا يصـبح دور المكـان مهمـاً فـي مـنح الشخصـية حريـة الانتقـال فـي الزمـان عـن طريـق إطلاق العنـان لخيالهـا، ومـن ثـم استحضـار عـوالم مختلَفَــة

[١] المصدر السابق. ص٧٣-٧٤.

ومتباعدة ومعايشتها، من ذلك ما جاء في رواية "وميض البرق" على لسان الراوي – الشخصية حيث يقول:

"إن الغرفة في البيت ليست مجرد غرفة فيها سرير، وتربيزة، وتلفزيون صغير، إنها ملأى بالكنوز والأفكار والخيال الذي يسرح بك في أي مكان في العالم دون جهد يذكر. الخيال، إنه وسيلة ليخفف المرء عن كاهله ثقل الحياة وهمومها"[1]

فقيمة الغرفة لا تستمد أهميتها من موجوداتها الحسية، بل مما تثيره في نفس قاطنها من مشاعر وأحاسيس وأفكار وذكريات، تطهره وتنفض عنه أعباء الحياة.

ثمة غرفة في البيت ذات خصوصية تجعلها أكثر ميلاً نحو الانغلاق، ولها حرمتها فلا يدخلها إلا المقربون، هي غرفة النوم الزوجية، تقدم في رواية "وميض البرق" بلسان الراوي على شكل تساؤل:

"كم مرة تقالب وإياها في سر الغرفة المغلقة، المضاءة بهسيس نور شاحب، بستائر منسدلة على النوافذ المغلقة، كي لا يعبر صوتاهما الخشب المتماسك على نفسه، والزجاج المحكم على فتحاته؟"[2]

فالراوي يضفي على عناصر المكان صفات تتضافر فيما بينها لتزيده انغلاقاً فـ"**النور شاحب، والستائر منسدلة، والنوافذ مغلقة، والخشب متماسك، والزجاج محكم**" بيد أنه انغلاق مادي، يقابله داخل الغرفة انفتاح يتمثل في اطلاع الزوجين على مخبوءاتهما سواء الجسدية أم النفسية من ناحية، وانفتاح يخرج بهما عن حدود الغرفة من خلال التذكر والخيال والحوار من ناحية أخرى.

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٢٣.

[2] المصدر نفسه. ص٧١.

قد يغدو البيت مرآة تعكس دخيلة قاطنه وتعبر عما يجول فيها من مشاعر الفرح أو الحزن، وقد يبدو لصاحبه إنساناً يعترف له بجميل عنايته به، فالراوي في رواية "وميض البرق" يبتهج للهيئة الجديدة التي بدا عليها بيته بعد أن أمضى نهاراً كاملاً في تنظيفه وا إعادة ترتيب أشيائه حتى "**بدا البيت نفسه يتنفس، ولاحت عليه النظافة التي احتاج إليها طويلاً، غمرني ارتياح كبير، لقد تجدد كل شيء، تغيرت الأمكنة، وبدا البيت كأنني أدخله لأول مرة، أحسست أن كل شيء يلتفت نحوي شاكراً ما صنعت، وأن هذه الرائحة التي كانت تسود المكان، رائحة العفن والأنتان، والهواء الفاسد قد زالت تماماً، وكأن البيت كله قد نجا من الموت**"[1]

فالبيت يتأنسن ويستمد ارتياحه من ارتياح صاحبه، ويحيا ويتجدد بالنظافة التي تبعث الراحة والطمأنينة في نفسه، وبإعادة ترتيب أثاثه يغدو بيتاً آخر "**يضيء بسبب العناية المبذولة فيه، يبدو وكأنه قد أعيد بناؤه من الداخل، ويبدو وكأنه جديد من الداخل. في ذلك التوافق الحميم بين الجدران وقطع الأثاث ما يجعلنا نشعر أنه بيت بنته النساء.**"[2]

فهذا الحكم – فيما يبدو –موضوعي جداً ويوافق تماماً إحساس الراوي – الشخصية الذي عاين ذلك بنفسه، ولكن المرء سيرثي بالتأكيد لحاله، وللجهد الذي بذله في تنظيف البيت وترتيب أثاثه طيلة نهار كامل، عندما يتخيل خيبة الأمل الكبيرة التي يمكن أن يصاب بها عندما يسمع أو يقرأ الحكم الثاني الذي يبديه الفيلسوف نفسه حول قدرة الرجال على القيام بعمل كهذا، فهو يعتقد أنهم "**يعرفون كيف يبنون البيت من الخارج، ولكنهم لا يعرفون إلا القليل، بل لا**

---

[1] المصدر السابق. ص١٢٧.

[2] باشلار، غاستون: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ص٨٣.

يعرفون على الإطلاق شيئاً عن إشعاع الحضارة الداخلي."[1]و على الرغم من أن العبارة الأخيرة فيحكمه بر ّاقة إلا أنها ليست من ذهب لأنه يجور فيها على الرجال، إذ يستخف بذوقهم وينفي عنهم أية معرفة ولو متواضعة بأصول ترتيب الأثاث المنزلي، تجعلهم – على الأقل –أقزاماً أمام القامات الباسقة التي رفع عليها النساء.

قد تعبِّر الأمكنة في اتصالها وانفصالها عن طبيعة العلاقة بين قاطنيها، فاتصال بيوت دمشق القديمة، إنما يدل على تلاحم أبنائها وتكافلهم، وذلك ما يلحظ فعلاً عندما يصف الراوي في رواية "أسرار النرجس" كيف "**تتلاصق البيوت الطينية في أحياء دمشق القديمة بعضها بجانب بعض. في عناق عجيب [...] بيوت منها ما يشبه القصور. ومنها ما هو وسط. وآخر ما دون الوسط، بيوت فقيرة. تقيم فيها أسر من الأقارب [...] يحل الكبير مشاكل الصغير. ويلجأ المحتاج إلى من يسد حاجته بكل أريحية وكرم. حياة متكاتفة. متضامنة لا مثيل لها عند الشعوب الأخرى.**"[2] فتلاصق البيوت الدمشقية القديمة على ذلك النحو يذكر بخلايا النحل المتراصَّة، إذ تجمعها كتلة بناء ضخمةتبدو في تجاورها الشديد بيتاً واحداً، يتضمن عدداً كبيراً من العائلات التي تجمعها علاقات طيبة في السراء والضراء، دون أن يؤثر التمايز بين بيوتها فقراً وغنى، في تواصل سكانها وتحاببهم.

ثم يتعمق الراوي في تلك الصورة مسلطاً الضوء على بيت واحد كنموذج لتلك البيوت في محاولة منه كي يرصد تآلف أفرادها:

"**واحد من هذه البيوت مؤلف من أرض سماوية واسعة مكشوفة دون سقف. تتوسطها بركة ماء يتدفق من مكان لم يكتشف سره، ولم يعرف**

---

[1] المرجع نفسه. ص٨٣.

[2] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٢-١٣.

مصدره، هو بيتنا أباً عن جد،وجدتي لأبي تزوجت فيه ثلاثة رجال في فترات متقاربة [...] اتسع هذا البيت بغرفه العديدة وبطبقاته الثلاث لكل أفراد هذه القبيلة"[1]

فالعلاقات الطيبة تستمر حتى في البيت الواحد، بين العائلات التي تسكنه وتعيش فيما بينها حياة متعاضدة.

يتغلغل الراوي –الشخصية أكثر في البيت مصوراً بعض غرفه، بما تتضمن من قطع الأثاث، فيقول: "**وكنت دائماً المحظوظ الوحيد، لأن أبي الأكبر سناً، وبما له من سلطة على الجميع، اختار لي غرفة صغيرة تقع في منتصف الدرج إلى الطابق الثاني من البيت، لا تتسع إلا لفرشة واحدة وخزانة ملابس صغيرة ومنضدة أراجع عليها دروس المدرسة وأكتب فوقها وظائفي، وأتناول عليها طعامي**"[2]بيد أن هذه الغرفة لا تصلح نموذجاً للغرفة في البيت الدمشقي؛ لأنها – كما يبدو – ذات مواصفات خاصة من حيث محدودية حجمها، وقلة محتوياتها، لكنها يمكن أن توحي عموماً ببساطة الأثاث الذي كان مستخدماً آنذاك.

لقد اتصف التقديم السابق بالتدرج، إذ كان الراوي ينتقل من العام إلى الخاص، مما شكل بنية متدرّجة "**تبدأ مكانياً من موقع أو شكل مكاني محدد لتضم بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينه.**"[3] فقد بدأ الراوي أولاً بوصف البيوت المتلاحمة، ثم صنفها طبقياً، بعد ذلك انتقل إلى بيته ذي الطوابق الثلاثة، وأخيراً انتقل إلى وصف غرفته بما فيها من أثاث.

---

[1] المصدر نفسه. ص١٣.

[2] المصدر السابق. ص١٣-١٤.

[3] الدليمي، منصور نجم: المكان في النص المسرحي. ص٩٣.

قد يحاول الإنسان أن يخفف من وطأة ظروفه الصعبة والقاسية بأن يلوذ بالماضي، فيستحضر بيت الطفولة ليشعر بالأمن والسكينة، ويستحضر أمه ليحس بدفء حنانها، كذلك كانت حال الراوي – الشخصية في رواية "وميض البرق" عندما كان في المشفى ينتظر نجاة زوجته من عملية جراحية خطرة، ففي تلك اللحظات يرى أمه المتوفاة في حلم يقظة:

"**أمسكت أمي بيدي، مشت ومشيت معها، لم تكلمني في الطريق، ذهبنا إلى البيت، فإذا هو بيتنا القديم في دمشق، هنا في هذه الغرفة فتحت عيني أول مرة على الحياة، إنها غرفة طفولتي، ها هو سريري الخشبي الصغير، هذه أقلامي الملونة، هذه دفاتري، هذه رسومي**"[1].

فهو يرى في الحلم بيتَه الدمشقي بتفاصيله وجزئياته التي كانت تلازمه في طفولته، والتي يستحضرها بحذافيرها، عساها تؤمن له الحماية من السقوط وتنتشله من اغترابه الروحي المتأتي من خشيته فقْدَ زوجته، وكأن تذكره هذه الأشياء رغبةٌ لاشعورية لديه بالانكفاء على طفولته البريئة المنعتقة من أعباء الحياة وهمومها "**وذلك ما عبَّرت عنه الدراسات النفسية من أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي استمتعنا بها، ورغبنا فيها، وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن نبقى كذلك**"[2] فهي تبعث في النفس الأمن والطمأنينة والسلام؛ إذ تذكر ببساطة الحياة وعفويتها آنذاك.

- **أماكن الإقامة الجبرية:**

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص١٣٦.

[2] فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص٢٥٤.

قد تتحول أماكن الإقامة الاختيارية إلى جبرية، عندما تصبح الإقامة فيها خارجة عن إرادة قاطنها، ففي رواية "الممر" يتحول بيت (محمود) إلى مكان إقامة جبرية، إذ تحاصره القذائف والقنابل في الخارج، فتمنعه من مغادرة المكان، ومما يعزز سمة الجبر في إقامته انقطاع التيار الكهربائي والهاتف والمياه ونفاذ احتياطيه من الدخان والطعام، تصف (رنا) هذه الحالة لـ(محمود) فتقول:

"**نحن في هذا المكان الضيق، في هذا القبر، بين المطبخ والحمام، الذي بدأ يضيق برائحته، لا ماء ولا كهرباء. إلا هذه الشمعة المتبقية التي نخاف عليها، نشعلها ونطفئها لكي نتأكد على الأقل .. أننا ما زلنا أحياء.**"[1] فهناك أسباب مختلفة اجتمعت فحولت الممر إلى مكان إقامة جبرية، بعضها يعود إلى طبيعته الموضوعية، بوصفه مكاناً ضيقاً يقع بين المطبخ والحمام، وبعضها يعود إلى الظروف القاسية المحيطة من حرب وحصار، وبعضها يرجع إلى ما تشعر به الشخصيات الروائية، وبناءً عليه فإن صفتي الجبر والاختيار تحددهما غالباً الحالة النفسية للشخصيات، والظروف المحيطة بها، وطبيعة المكان الذي تقيم فيه.

بيد أن الكلام الذي توجهت به (رنا) إلى (محمود)، هو – فيما يبدو – للروائي يتوجه به إلى القارئ كي يطلعه على معاناة البطلين تحت وطأة الحصار؛ لأن (محمود) يشارك (رنا) تلك المعاناة في الممر ويعرف تفاصيلها فهو بغنى عنها؛ لذا حبذا لو أن الروائي التمس طريقة أخرى تجنبه الوقوع في هذا الإشكال، كأن يجري الكلام على لسان الراوي، فـ"**بعض عناصر الحدث**

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص٧٢.

تصلح أكثر للعرض، وبعضها الآخر يصلح أكثر للحكي"[1] الذي يتولى عادة مهمة إطلاع القارئ على ما تعلمه الشخصيات، فـ"**في كل مرة يتوقف فيها السارد عن التقديم ويعرض أحداثاً يعرفها جيداً ويجهلها القارئ، فإنه ينتج لنفسه، من خلال نقص دال، علامة قراءة، لأن إعطاء السارد لنفسه معلومة لا معنى له**"[2] بل هي منذورة للقارئ، تخدم السرد وتعلل حركة سيره في الرواية.

٣-٣-   أماكن ذات صفة مركبة:

تختلف دلالة المكان وصفته تبعاً لاختلاف الزمان والمكان والظروف المحيطة. فقد تصير أماكن الإقامة الاختيارية جبرية والعكس صحيح، وينطبق هذا التحول على أماكن الانتقال الخصوصية والعمومية.

في رواية "أسرار النرجس" يعد المبغى مكان انتقال خصوصياً "**لا يرتاده إلا رجال الطبقة السفلى من عمال وكسبة صغار ومشردين**"[3] فزبائنه من الذكور البالغين الفقراء، وحصراً ممن يسيرون على طريق الانحراف، ويعد كذلك مكان إقامة اختيارية بالنسبة إلى المومسات اللواتي يقمن به بملء إرادتهن، وجبرية بالنسبة إلى اللواتي يسلبن تلك الإرادة، وتفرض عليهن الحراسة لمراقبتهن أمنياً وصحياً، ويمنعن من مغادرته إلا في الحالات الاضطرارية.

---

[1] مجموعة من المؤلفين: شعرية المحكي. إشراف: جيرار جنيت، وتزفيتان تودوروف، ترجمة: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، د.ت، د.ط، ٢٠٠١م، ص١١٢.

- الكلام لـ(واين بوث) من مقالته المترجمة في الكتاب نفسه تحت عنوان: "البعد ووجهة النظر – محاولة تصنيف"

[2] المرجع السابق. ص٤٦.

- الكلام لـ(رولان بارت) من مقالته المترجمة في الكتاب نفسه تحت عنوان: "مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات".

[3] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٢٧.

يقدم المبغى في هذه الرواية اعتماداً على طريقة التدرج:

"الروبير كان يقع في ضاحية ملاصقة لدمشق. وهو بناء كان في الأصل ثكنة عسكرية أو مستشفى للفرنسيين."[1]

إذ يعرِّف القارئ بأصله وموقعه، وفي ذلك دلالة على أنه كان مكان إقامة ذا صفة جبرية على الأغلب إذا كان "ثكنة عسكرية" أو مكان انتقال خصوصياً إذا كان "مستشفى للفرنسيين"، ثم تحول إلى مكان ذي صفة ثلاثية (مكان انتقال خصوصي للزبائن/مكان إقامة جبرية/اختيارية للمومسات).

ينتقل بعدها إلى وصف هيكله الخارجي وصفاً عاماً يخلو من التفاصيل:

"الطابق الأرضي لمومسات من الدرجة الثانية والثالثة. أما الهاي لايف فهن فوق."[2]

ثم يلج في وصفه داخل المبغى:

"راح نبيل يتأمل هذا السوق العجيب، ممر ضيق يفصل بين غرف صغيرة مصطفة على جانبيه. نساء متبرجات وشبه عاريات يعلكن اللبان ويحاولن إغراء العابرين بمختلف التعابير البذيئة. وأحياناً غرف مغلقة يقف على بابها رجال يحرسونها"[3]

إلا أن وصفه يبقى عاماً وتصنيفياً يخلو من أية علاقة حميمية يمكن أن تربطه بالشخصية.

هكذا ينتقل إلى الطابق الثاني وما إن تستقر به الحال في إحدى غرف المبغى، حتى يقتلها وصفاً:

"اتخذ نبيل ركناً في الغرفة وراح يتأملها: سرير عريض في الوسط، ملاءة حمراء مرمية عليه بفوضى. مشجب في الزاوية، خزانة ملابس

---

[1] المصدر نفسه. ص١١٠.

[2] المصدر السابق. ص١١٠.

[3] المصدر نفسه. ص١١١.

مشقوق بابها قليلاً، لوحة رخيصة لامرأة عارية على الجدار المقابل، مرآة مستطيلة الشكل معلقة قرب المشجب، نافذة تطل على الممر تحجبها ستارة سميكة. طاولة يلتصق بها كرسيان، وعليها مزهرية بدون ورد، تواليت في الزاوية الأخرى ومغسلة إلى جانب بابها من الخارج، ورائحة عطر رخيصة تملأ أجواء الغرفة."[1]

فليس خفٍ ما للأشياء الموصوفة في الغرفة من إيحاءات تناسب مقامها، وتؤكد فيها صفة الوضاعة، فاللوحة المعلقة على الجدار رخيصة، وكذلك هي رائحة العطر التي تعم أرجاء المكان، وفي الملاءة المرمية على السرير بفوضى والمزهرية الخالية من الورد، إشارةٌ إلى سيطرة المادية على المكان، وافتقاره إلى الجمال والحياة.

ينتقل الراوي بهذا الوصف من العام إلى الخاص متبعاً في ذلك طريقة التصوير السينمائي، فيعرض المشاهد كما تبدو في عين (نبيل) التي تشبه في عرضها الأشياءَ وانتقالها فيما بينها عينَ الكاميرا السينمائية.

يمارس الحدث تأثيره على المكان فيغير في دلالته التي لا يمكن أن تتحدد "**بمعزل عن ظروفها الاجتماعية المرهونة بزمن معين ذي سياق تاريخي له حدوده ومعانيه**"[2]. فالحرب مثلاً والظروف الحياتية الصعبة لسكان بيروت في رواية "رأس بيروت"تؤدي دوراً مهماً في تفاوت دلالة المكان بين (المفتوح/المغلق، والاختياري/الجبري)، فالذين هجروا لبنان في أثناء الحرب، أحسوا أنها قد ضاقت عليهم وأصبحت مكاناً معادياً، وقد تعرضهم إقامتهم فيها إلى الموت، أو قد تُلحق بهم أضراراً جسدية، أو مادية، أو حتى نفسية؛ لذلك فقد وجد هؤلاء في الارتحال عنها متفساً يؤمن لهم الراحة النفسية من جهة، ويحسن مستواهم المعيشي من جهة أخرى.

---

[1] المصدر نفسه. ص١١١-١١٢.

[2] شبيب، سحر: المقولات الجمالية في الرواية النسوية: نماذج من سورية ولبنان. ص١٦٦.

أما الذين ظلوا في بيروت، فقد كانوا على قسمين: سكان المدينة الذين يحرصون على ملازمة بيوتهم التي تؤمن لهم الحماية من شرور الحرب، وتتحول إلى أماكن إقامة جبرية عندما يشتد القصف، بيد أنهم كانوا أحياناً يلتجئون ضمن البناية إلى بعض الأماكن التي يجدونها أكثر أمناً من البيوت وممراتها، كأن يحتموا على الدرج بين الشقق عندما يشعرون بازدياد الخطر، وعندما يبلغ القصف أشده يهبطون إلى الطوابق السفلى، أو يلتجئون إلى القبو الذي يتحول إلى مكان حصين يؤمن لهم القدر الأكبر من الحماية، يقول الراوي في ذلك:

"**كنا نستأنس ببعضنا أثناء القصف، نتكوم جميعاً، سكان البناية، في ممرات بيوتنا، أو على الدرج بين الشقق، وأحياناً نهبط جميعاً إلى الطوابق السفلى لأنها أكثر أمناً**"[1] فالممرات والدرج والقبو على ما تتصف به هذه الأماكن من ضيق ووحشة تشكل مصدر أمان للسكان، مما يعني أن تغير البنية الوظيفية للأماكن يقابله غالباً تحول في دلالتها، فالقبو في أوقات السلم يشكل مكاناً ملعياً بما يتصف به من ظلمة وقذارة، يزدريه السكان ولا يعيرونه أي اهتمام، مَثَلُهُ مَثَلُ الدرج وممر البيت، بَيْدَ أنه يتحول إلى ملجأ لسكان البناية؛ لأن وظيفته لم تعد تقتصر على كونه مستودعاً أو معملاً أو ما شابه ذلك، بل صار حصناً يحمي السكان من القصف الذي يوجه إلى شققهم.

لكن سكان المدينة الذين يمتلكون بيوتاً في الجبل، لا يزورونها إبان الحرب؛ لأنها حينئذٍ تكون مصدر خطر على حياتهم، وبالضرورة فإن بيوت سكان الجبل تحمل الدلالة نفسها، فهي معادية بالإجمال.

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢٤.

بيد أن هذه الصيغة تتغير عندما تهدأ الحرب، فـ"**الهاربون إلى الخارج بدؤوا يعودون، وفتحت المناطق بعضها على بعض، وصعدت الناس إلى الجبال. إذ كان معروفاً أن لكل بيروتي بيته الخاص في الجبل، وكذلك، الذين هم في الأصل من سكان الجبل، اضطرتهم الظروف ليعملوا في المدينة تجاراً أو أساتذة أو عمالاً أو أصحاب محلات، صارت لهم، بالإضافة إلى مساكنهم في الجبال، مساكن في المدينة.**"[1] وتتحول دلالة هذه البيوت إلى نقيضها، فالذين هاجروا هرباً من الحرب عادوا إلى المدينة بعد أن تحقق فيها الأمان والطمأنينة، وهذا ما يفسر عودة سكان المدينة إلى زيارة بيوتهم في الجبل، بعد أن غدت بتوقف الحرب أليفةً تؤمن لهم الارتياح والتجدد وتنسيهم ضغوطات الحياة، وظروفها الصعبة، في حين تحولت بيوتهم في المدينة إلى أماكن إقامة جبرية، تسبب لهم الشعور بالاغتراب، وتعزز فيهم الإحساس بقسوة المدينة، بالمقابل فإن سكان الجبل يضطرون إلى مغادرة بيوتهم ليعيشوا في المدينة حيث مصدر رزقهم، وفي هذه الحالة فإن إقامتهم فيها صارت تحمل صفة الجبر أيضاً.

ثانياً – بنية الزمن الروائي:

إن الزمن مفهوم إشكالي، يتأبى على التعريف، فهو سهل ممتنع، يقترب من متأمله فيشعر أنه يلامسه من خلال تأثيره فيه وفي الموجودات من حوله، ويتوهم أنه أدركه، ولكنه يفاجأ بنفسه يجهل ماهيته وآلية عمله وتساميه على المدركات الحسية، عندها يتذكر المقولة المشهورة للقديس أوغسطين عن الزمن إذ يقول:"**إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وا ٕذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه**"[2].

---

[1] المصدر السابق. ص٩٨.

[2] مندولا، أ.أ.: الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، د.ط،١٩٩٧م، ص١٨٢-١٨٣.

١- أنساق زمن السرد:

١-١- الاسترجاع:

ينبغي على الروائي أن يراعي في الاسترجاع وجود علاقة تعود بالشخصية الروائية أو الراوي إلى الماضي وتمهد له، حتى لا يكون الانتقال إليه مفاجئاً يصدم القارئ، ويهلهل السرد.

وقد كان (رفاعية) يراعي هذه الناحية في الاسترجاعات على اختلاف أنواعها: (الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع الداخلي، الاسترجاع المزجي) ففي رواية "امرأة غامضة" يتذكرُ بطلها بوقوفه على شاطئ البحر مشاعر حبيبته تجاه البحر، ويقدم ذلك في استرجاع خارجي، بلغت سعته صفحتين، أما مداه فغير معلوم، يبدؤه الراوي -الشخصية بفعلٍ ينبئ بانفتاح الذاكرة على الماضي: "**تذكرتُ الآن، دعوتُها مرة إلى مسبح فندق الكارلتون**"[١]

يشرع بعدها في استرجاع مشاعرها تلك عبر الحوارات التي كانت تدور بينهما، وتعبّر عن فلسفتها حياةَ البحر، تبدأ الحوار فتقول:

"**أتمنى لو أتحول سمكة وأغوص في الماء ولا أعود إلى حياة البشر حيث الكبير يأكل الصغير، والقوي يأكل الضعيف. واعتقدت أنني أمسكت بها عندما قلت: وهذا أيضاً عالم البحر .. السمكة الكبيرة تأكل السمكة الصغيرة. قالت: نعم. نعم. لكن هذه الحيوانات لا عقل لها ولا خيار لها في آن. أما**

---

[١] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص٢١.

نحن البشر، فقد أعطانا الله العقل كي نحتكم إليه دائماً .. لكننا في غالب الأحيان لا نحتكم إليه إلا من أجل مصالحنا"[1]

فهي تحاول أن تبرهن على أفضلية عالم البحر على عالم البشر الذي امتلك سلاح العقل فهدره في تدمير ذاته.

قد يكون تكرار المعاناة سبباً في الانتقال إلى الماضي، كما هي الحال في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" فبينما كان الراوي – الشخصية ينتظر الممرضة لتسمح له بالدخول إلى غرفة الإنعاش حيث زوجته التي كانت قد أجرت عملية جراحية خطرة استمرت ست ساعات، أخذ يتذكر رحلة عذابه وعذابها بسبب قلبهاالمعطوب، وقد استخدم للاسترجاع فعلاً يؤذن بانفتاح الذاكرة حيث يقول:

"**بدأت أسترجع الماضي، منذ تزوجتها، اكتشفت أن قلبها معطوب"**[2].

وقد امتد على ثماني صفحات من الرواية، أما مداه فغير محدد تماماً، ولكنه استمر إلى أن امتزج بالخط السردي القائم، حيث يقول:

"**ومضت سنوات قبل إجراء جراحة رابعة في المستشفى نفسه، ولكن يبدو أنها قد تعبت ولم تعد تتحمل أكثر من ذلك. فعادت إلى بيروت وفي قرارة نفسها أنها تريد أن تموت في بيروت، وكانت هذه المحاولة الأخيرة لإنقاذها.**

أخيراً، فتحت الممرضة الباب وأشارت؛ تعال"[3].

فهو استرجاع مزجي مؤلم قصد منه الراوي أن يطلع القارئ على خلفية هذه المأساة التي يعيشها وزوجته.

---

[1] المصدر نفسه. ص٢٣.

[2] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص٨.

[3] المصدر نفسه. ص١٥.

قد يأتي الاسترجاع ضمن استرجاع آخر، وهو من النادر، ولكنه موجود عند (رفاعية)، وهو أكثر أهمية من الاسترجاع؛ لأن المرء لا يعود إلى الماضي إلا إذا كان فيه ما يفوق الحاضر في الأهمية، أما أن يتذكر ما تذكره من ماضيه، فهذا يدل على أن استرجاع الاسترجاع ذو أهمية كبيرة تفوق الحاضر والماضي الذي تذكر فيه ما جرى في الماضي البعيد، ففي رواية "أسرار النرجس" يتذكر نبيل نفسه في المقبرة عندما توفيت حبيبته، و"**قبل أن يودع المقبرة يتذكر كلامها [...] إلى أي حد هذه الحياة المملوءة بفيضاناتها ترضخ لفلسفة النمل الضارب في أعماق نفوسنا وفي أعماق الأرض؟ يقهرنا فوق قهر الموت، ما أن يهيلوا التراب علينا حتى يشرع في عمله المذهل بشراهة أين منها شراهة الجسد عندما يستلقي فوق جسد آخر**."[1] ولكن، هل حقاً يمكن لطفلة لم تتجاوز الحادية عشرة من العمر أن تتفوه بهذه الفلسفة العميقة؟! لعل استخدام الاسترجاع يزيد في إمكانية نسبة الكلام إلى الطفلة؛ لأن لغة الاسترجاع لغة عليا تفوق إمكانيات الشخصية غالباً، لكنه – فيما يبدو –غير كافٍ لإقناع القارئ بإمكانية صدور تلك الفلسفة عن وعي الطفلة.

١-٢- الاستباق:

"**تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات**."[2] فالاستباق يتولى مهمة التمهيد لأحداثٍ قد يؤدي وقوعها على نحو مفاجئ إلى صدم القارئ، لذلك فهو يهيئ القارئ لاستقبالها، وقد يغدو عاملاً مساعداً على التشويق لا معيقاً؛ لأن تحققه في الرواية ليس حتمياً، ولا

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١١-١٢.

[2] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص١٣٢.

يخرج من دائرة الممكن والمتوقع، فهو إما أن يكون خادعاً يجعل القارئ يعيش في حالة من الترقب والانتظار تدفعه إلى متابعة القراءة تطلعاً إلى صدق النبوءة، وإما أن يكون صادقاً يوجه اهتمام القارئ عندئذٍ نحو ما هو أهم مما سيحدث، إلى سبب الحدوث وكيفيته.

تتفاوت الاستباقات في إمكانية تحققها، ولكنها تزداد نسبتها كلما اعتمدت على استقراء الماضي؛ لأن "**الماضي لا يقرر الحاضر والمستقبل بقدر ما هو الواقع الوحيد، ولكونه ماضياً لا يمكن مسه وهذا ما يجعل منه قدراً.**"[1] فالماضي على صعيد التجربة الإنسانية نتيجة حتمية للحاضر والمستقبل؛ لأنه يحددهماوبناءً عليه يكون هو الواقع الوحيد الذي يستحيل العبث به أو تغييره لأنه تفلّت من قبضة الحاضر، فلا يمكن تداركه بعد حدوثه، كذلك كانت الحال في زواج (لمياء) و(عاصم) في رواية "أسرار النرجس"، فقد حاولت أم (لمياء) أن تمنعه بسبب ماضي (عاصم) الأسود الذي أمضاه في الشذوذ الجنسي، فتخاطب ابنتها بالقول:

"**عاصم زطي هل تفهمين معنى ذلك، يريك الآن من طرف اللسان حلاوة. ولا تعرفين ماذا يخبئ لك، سيتحول ذئباً عندما تصبحين بين ذراعيه [...]وهذا الذي تسمينه حباً سينقلب كرهاً في أعماقك [...] إنني أرى هذا اليوم الأسود بأم عيني، الآن، لا تستسلمي للكلام المعسول والادعاءات الفارغة**"[2]

---

[1] بويلون، جين: دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة. ترجمة: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، بغداد، ١٩٧٩م، ص٦٠.

[2] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١١٩-١٢٠.

تصدُق نبوءة الأم بعد مضي قرابة خمسة أشهر على زواجهما بالسر، وعندما بلغ الطفل في بطنها شهره الرابع، رأت بأم عينيها ماضيه يتكرر ثانية، ويصف الراوي تلك اللحظة الحرجة فيقول:

"**أطلت، بحذر، عبر الزجاج الأعلى المكشوف إلى الداخل .. ويا لهول ما رأت. ندت عنها صرخة موجعة. لم تتمالك نفسها. ارتجفت. فسقطت عن الكرسي مغمى عليها.**"[1]

فالاستباق داخلي بلغت سعته النصية ثمانين صفحة، كشف – فيما يبدو – عن أهمية خبرة الأهالي وما يتمتعون به من بعد في النظر مبني على ما يتوفر لديهم من معطيات، يمكّنهم من تقدير الأمور تقديراً حسناً لأبنائهم الأغرار الذين ينجرُّون غالباً وراء عواطفهم.

ثمة استباقات غير ممكنة الوقوع، فبطل رواية "دماء بالألوان" يتنبأ بقدوم أولاده وزوجته (وصال) من بيروت حيث خطفهم الموت، إلى البيت الذي استأجره في إحدى ضواحي لندن حيث لا حرب ولا دماء، إذ يقول:

"**وصال ستحضر من غير شك، إنها على سفر وستجيء إليه مع أولادها، وستحب هذا المنزل، وهذا المكان [...] سترتاح من كل هذا الهذيان اليومي الذي لغته الرصاص والقنابل والموت والحريق .. ستجيء وصال [...] ولا بد أن تصل اليوم أو غداً أو بعد غد .. هو سبقها ليجد لها المأوى سبقها كي تجيء على مهل، ومعها قصيدة الأولاد الجميلة**"[2].

فهو دائماً يصرف عن ذهنه فكرة موتهم في الحرب الأهلية اللبنانية لقسوتها، ويحاول أن يعلل غيابهم عنه بالسفر بعيداً عن بيروت وعذاباتها، بحثاً عن السلام، ولأنه عثر على ذلك المكان فهو يتوقع عودتهم إليه.

---

[1] المصدر نفسه. ص٢٠٠.

[2] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص١٠٥.

بيد أن ما يحدث فيما بعد، وإن كان يعوّل فيه كثيراً على المصادفة، فإنه لا يخرج عن حدود المعقول من جهة، ويرضي من جهة أخرى تعاطف القارئ مع بطل الرواية الذي كادت هذياناته تدخله دائرة الجنون؛ إذ تزوره في بيته فتاة تشبه زوجته في شكلها وفي حركاتها وتصرفاتها "**فهذه الفتاة كأنها وصال مع بعض الفرق في العمر .. فالفتاة التي أمامه تبدو في العشرين بينما وصال سافرت سفرتها البعيدة وهي في الخامسة والثلاثين .. بل إنه يرى في هذه الفتاة لقاءه الأول مع وصال عندما كانت طالبة في الجامعة ببيروت.**"[1]
بلغت سعة الاستباق ثلاثَ عشرةَ صفحة، أما مداه فغير معلوم، وهو استباق داخلي مغلوط لأنه لم يحدث هو نفسه، بل تحقق ما يشبهه ويؤدي وظيفته.

أما الاستباق الخارجي، فلا يقدم إلا ضمن استرجاع؛ لأن امتداده الزمني إنما يقع قبل بدء الزمن الروائي، فهو استباق يقدم في قالب استرجاعي. ثمة استباق خارجي في رواية "أهداب" يعرضه الراوي – الشخصية، إذ يقول:

"**في الحقيقة لم أرد من أهداب شيئاً بعد الآن .. فها أنا خلقت شبيهاً بها، ولن يعد لي إلا أن أصلي إلى الله أن يدب الروح فيها، فتبقى لي وحدي أنا، كنت أعرف وأدرك أن أهداب ستذهب بعيداً ذات يوم [...] ستتركني، فلست أنا سوى هذا الهرم الذي أغوته بطفولتها المخبوءة كي أرسمها.**"[2]

في هذه الحالة يتداخل الاستباق بالاسترجاع، فهو يتذكر إدراكه المسبق لغياب (أهداب) التي تتركه فعلاً وتتزوج وتنجب أولاداً وتحيا بعيدة عنه؛ لذلك يستعيض عنها باللوحة التي أتقن رسمها إتقان (بغماليون) لتمثاله، وبقي أن يدعو الله مثل (بغماليون) كي يدب فيها الروح، فمدى الاستباق الذي يفصل

---

[1] المصدر السابق. ص١١٨.

[2] رفاعية، ياسين: أهداب. ص٩٥.

بـين لحظـة التنبؤ بوقـوع الحـدث وبـين تحققـه فعـلاً، إنمـا يقـع زمنيـاً قبـل أن تبتـدئ الرواية.

هنـاك اسـتباقات غيبيـة منبعهـا المعتقـدات الدينيـة، والجـزم بحقيقـة وقوعهـا فـي المسـتقبل غيـر ممكـن؛ لأن ذلـك يتبـع لطبيعـة الشـخص، فـالمؤمن بـالله والحسـاب والحيـاة الآخـرة يـرى وقوعهـا أمـراً بـدهياً ، فـي حـين يـرى الملحـد أنهـا اسـتباقات خياليـة لا تمـت إلـى الواقـع بصـلة، فهـي لديـه غيـر ممكنـة التحقـق، أمـا الـذي يتـأرجح بـين الإيمـان والإلحـاد، فيـرى أنهـا ممكنـة التحقـق دون أن يقطـع فـي حكمه.

أمـا عـن طبيعـة هـذه الاسـتباقات مـن الناحيـة العاطفيـة، فهـي نسـبية أيضـاً تحـددها طبيعـة الشـخص؛ لـذا لا يمكـن الجـزم فـي كونهـا سـارة أو مؤلمـة أو محايـدة، كمـا لايمكـن تحديـد مـداها أو سـعتها، ولكـن يمكـن أن تنـدرج ضـمن نـوعٍ لـم يتعاطَـه النقـاد مـن قبـل، هـو الاسـتباق المزجـي، ينتمـي إلـى هـذا النـوع الاسـتباق الـذي ورد علـى لسـان الشـيخ (أمـين) فـي روايـة "أسـرار النـرجس" عنـدما سـئل عمـا يجري يوم القيامة، فأجاب:

"**يـوم القيامـة يـوم الحسـاب، والمكافـأة والمناقشـة والمجـازاة، يـرد الله الـروح ثانيـة إلـى الجسـد وتنشـر الصـحف وتعـرض الأعمـال علـى الخلائـق، فينظـر كـل إنسـان فـي كتابـه ويـرى أعمالـه فـي ميـزان الأعمـال ويشـاهد أفعالـه. ويعلـم مقـدار طاعتـه ومعصـيته، وتـو ازن أعمالـه فـي ميـزان الأعمـال. ثـم يـؤمر بـالجواز على الصراط.**"[1]

---

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص٤٣.

فاعتقاد الشيخ (أمين) قوي بما سيحدث في المستقبل، لذلك فهو يرويه بصيغة الحاضر في تضاعيف الرواية، ولكن إمكانية تحققه تنسحب إلى ما بعد انتهائها.

أحياناً يبدأ هذا الاستباق من نقطة تسبق زمن الرواية، وتنتهي الرواية دون أن تتضح إمكانية تحققه فلا يمكن أن يُدعى استباقاً خارجياً أو داخلياً؛ لأنه مزيج منهما، بل هو يشبه الاسترجاع المزجي، من حيث كونه يشمل النوعين الخارجي والداخلي في آنٍ مثال هذا النوع يُقدم في قالب استرجاعي حواري من رواية "امرأة غامضة"، وفيه تحاول بطلة الرواية أن تقرأ للراوي – الشخصية كفّه، فيدور بينهما الحوار الآتي:

"**وفي الحب .. أرى في كفكَ امرأة عجيبة غريبة، تحبك. ولكن ستظل مشغولة عنك بما هو أهم.**

فأردد:

– لا أريد امرأة من هذا النوع.

تقول:

أنت لا تملك قدرك .. قدرك هو الذي يقودك شئت أم أبيت .. في باطن كفك هذه المرأة التي ستشغلك كل الوقت بحضورها وغيابها، تحبها حتى الممات، ستظل تحبها حتى الممات [...]

– وماذا تقول خطوط كفي أيضاً؟

– تقول هذه المرأة ستعذبك بدون قصد منها، وستحبها حباً ميئوساً منه."[1]

فالراوي – الشخصية يتذكر هذا الحوار الذي جرى قبل بدء زمن الرواية، إذ ينشأ حب متبادل بينهما آنذاك، ويستمر في الرواية وفعلاً تبقى مشغولة عنه بقضية أسمى هي الوطن، تأخذ كل وقتها فتتغيب عنه؛ لتتفرغ لتحقيق هدفها الذي تعمل له بشكل سري، بالمقابل يبقى حبه لها يائساً كما تنبأت؛ لأنها

---

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص٤٥-٤٦.

تُستشهد في إحدى العمليات، وعندها يكبر حبه لها ليشمل الوطن، فيلتقي (أبو أحمد) رئيس جماعة الحزب القومي الذي كانت تنتمي إليه، ويتفق معه أن يكون التالي على طريق التحرير، ولكن الرواية تنتهي ويبقى ما اتفقا عليه معلقاً، فلا يدري القارئ إن كانت قد تحققت استمرارية حبه لها "**حتى الممات**" أم أنه نسيها، ثم تابع حياته مع امرأة أخرى، وبذلك يخرج الاستباق عن النطاق الزمني للرواية.

٢- إيقاع السرد:

٢-١- حركة تسريع:

- الحذف:

يعد حيز الفراغ الذي ينتج عن الانتقال بين الفقرات والفصول خير موقع يمكن أن يرد فيه الحذف دون أن يؤثر سلباً في تماسك السرد، فكأن الانتقال نصياً من فقرة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر يمثل الحذف الذي يعني الانتقال زمنياً من فترة إلى أخرى.

يثبت للمتأمل في روايات (رفاعية) أنه كان واعياً استخدامات الحذف، إذ كان يعبِّر بالبياض الذي يتوسط الفقرات والفصول عن الحذف ومدته، فيضع الحذف ذا المدة القصيرة التي لا تتجاوز بضع ساعات بين الفقرات حيث تكون مساحة البياض محدودة، أما الحذف الذي يمتد على فترة زمنية طويلة فكان يجعله يقع بين الفصول حيث تتسع مساحة البياض الطباعي، وكأنه أدرك أن البياض الذييقع بين الفقرات غير كاف ليعبر عن حذفٍ كهذا، وعندما يتفق أن يقع حذف كهذا بين فقرتين، كان يفصل بينهما بثلاث نجمات (* * *)، ويُلحظ عند (رفاعية) أن الحذف يكثر في سرد الأحداث الماضية.

وُجد الحذف عند (رفاعية) على ثلاثة أنواع:

الأول: معلن وهو الأكثر وجوداً ويُقصد به الحذف المحدد بفترة معينة، قد تقصُر فلا تتجاوز الثواني، وقد تطول فتمتد على سنوات ولاسيما في الحذف الذي يقع ضمن الماضي، كما في رواية "وردة الأفق" في معرض حديث الراوي عن ماضي بطل الرواية وصولاً إلى علاقته بـ(ابتسام): "**مرت سنوات طويلة، وكان قد تخرَّج من الجامعة**"[1] فقد قدم لمحة سريعة عن بطل الرواية، ثم عدَّى عما لا يفيد السرد إلى ما يقع في صميمه.

يلحظ أن الحذف في حالات الاسترجاع يكون أخف وطأة على السرد منه في حالات العرض المشهدي، لأن الحذف من طبيعة الذكريات التي لا تشمل الماضي كلَّه، بل تتمثل بلقطات منه وقد تكون غير واضحة، أما في العرض المشهدي فإن الغالب أن يكون حبل السرد متصلاً يُضعف الحذفُ من تماسكه.

الثاني: ضمني ويأتي في المرتبة الثانية من حيث وجوده بعد المعلن، وهو غير محدد، ولكن يمكن تقديره تقريبياً كأن يقول الراوي: (بعد أيام، مرة بعد مرة، بعد ساعات، مرت شهور، يوم بعد يوم ...).

ففي رواية "امرأة غامضة" يستغل الراوي فرصة الانتقال من مقطع لآخر ووجود البياض الطباعي لينتقل فوق مدة زمنية، انتظر فيها بطل الرواية حبيبته التي اختفت دون سابق إنذار، جاء في بداية المقطع:

"**اليوم تلو اليوم، والأسبوع تلو الأسبوع، شهر .. شهران وأنا أحترق. أسأل عنها خدم المقهى والأصدقاء. وطلاب جامعتها، هنا و هناك، دون أن أحظى بجواب يهدئ من قلقي وعذابي.**"[2]

[1] رفاعية، ياسين: وردة الأفق. ص٣٠.

[2] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص١٠٣.

فالحذف ضمني مدته غير محددة بدقة، ولعل مسوغ هذا الحذف يكمن في الخشية من تسلل الملل إلى القارئ.

يكاد يكون اختيار الراوي حيز الفراغ الذي يخلفه الانتقال بين الفصول والمقاطع سنَّةً لديه خصوصاً إذا كان الحذف طويلاً، فقد حذف في المقطع الذي يلي المقطع سابق الذكر في رواية "امرأة غامضة" أياماً دون أن يحدد المدة، يقول في بدايته:

"**ظللت أياماً طويلة لا أصدق ما حدث.**

وذات يوم قرع الباب وسلمني شاب أسمر في حدود العشرين رسالة كتب اسمي على مغلفها ثم انسحب."[1]

فالراوي يتجاوز الفترات الزمنية التي لم يقع فيها ما يخدم السرد، ويدفع بالحدث نحو ما يرضي القارئ.

الثالث: افتراضي وهو الأقل وجوداً، لا يمكن تحديده، ولكن يمكن معرفة وجوده من خلال قرائن غير زمنية، من ذلك الحذف الذي يُستوحى في رواية "مصرع ألماس" من قول الراوي – الشخصية:

"**وكبرت.**

وكبر (أبو عبدو) أصبح شيخاً هرماً، يبيع الذرة المسلوقة، إلى جانب مسجد التوبة في الحي، ولكنني كنت أحاول اللقاء به في مناسبات عدة لأسأله عن ذلك اليوم الرهيب"[2].

إنه لم يتضمن ألفاظاً تشير إلى الزمن مثل: (يوم، ساعة، مرة، سنة)، ولا يمكن أن تحدد الفترة الزمنية التي امتد عليها الحذف الذي يُستدل على وجوده

---

[1] المصدر السابق. ص١٠٧.

[2] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص١٠٥.

بالفعل "**كبر**" وبجملة "**أصبح شيخاً هرماً**" التي توحي بالانتقال من مرحلة عمرية إلى أخرى.

- **التلخيص:**

التلخيص ضرورة يقتضيها السرد كي يبقى متماسكاً، فبه تعرض المعلومات المهمة بإيجاز، في حين يتم التغافل عن التفاصيل غير الضرورية تجنباً للإملال، ويختلف المدى الزمني للأحداث التي تخضع للتلخيص، فقد يُلخَّص ما اتغرق حدوثه سنوات، وأحياناً يُلخَّص ما جرى في ساعات، كما في رواية "امرأة غامضة" إذ يلخص الراوي الخطوات التي تستغرق من أحد صيادي السمك بضع ساعات في سطرين، "**يذهب بمركبه الصغير ويرمي شبكته هناك في المياه العميقة النظيفة، كما يرمي سلته في العمق، ثم يغوص. ويخرجها ملأى بأنواع مختلفة من السمك** "[1] فهو بهذا التلخيص يريح القارئ من التفاصيل المملة والتي قد يؤثر ذكرها في تماسك السرد.

بالمقابل يلخص بطل الرواية نفسها مسيرته النضالية الفاشلة التي امتدت على سنوات في عشرة أسطر، فيقول:

> "**كانت لدي طموحات في الماضي .. درست الحقوق لأدخل حياة الناس مباشرة. أؤسس حزباً سياسياً. أسعى لأن يكون لبنان بأعلى مستوى حضاري. وأن يكون دولة قوية اقتصادياً وعسكرياً، ثم اكتشفت فيما بعد أنني أضعف من أن أكون رقماً فاعلاً. فقد سبق السيف العذل. وطريق النضال طويل طويل، وأنا أصبت بخيبات مريرة متوالية، ليس فشل زواجي وحده هو السبب. بل كثير من الأمور التي واجهتني، حتى عندما حاولت أن أجمع حولي مجموعة من الشباب زملائي في الجامعة عندما كنت أدرس .. نسعى معاً لنجعل لبنان وطناً للجميع، فإذا بالطائفية تنخر هذه الفكرة، الرفاق الذين حاولت أن أقودهم إلى مستقبل ليس فيه ظلم، كانوا أشد ظلماً**

---

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص ٥٥-٥٦.

لأنفسهم. كان كل واحد منهم متشرباً أفكار أسرته الطائفية .. هكذا تخليت .. وهكذا انزويت .. وقررت أن أصبح صفراً على الشمال."[1]

لعل هذه الحيادية المفرطة التي اتبعتها شخصية المحامي فيما بعد هي التي دعت الروائي إلى أن يتركها دون تسمية على الرغم من أنها تؤدي في الرواية دور البطولة، إلا أنها بطولة ليست نموذجية، إذ ارتضت بالاستسلام، فهمُشتْ نضالياً.

فالتلخيص في الشاهد السابق على قدر كبير من الأهمية، إذ يبين من ناحية أن إحداث أي تغيير إيجابي في لبنان لا يتحقق بسعي فردي، بل هو يتطلب إرادة جماعية متحدة ومتحابة، لا تلتفت إلى اختلافاتها الطائفية، ويسهم من ناحية ثانية في تماسك السرد إذ اتفق موضعه ضمن حوار يتطلب الإيجاز، لأن الإطالة فيه تفسده.

٢-٢- حركة تبطيء:

- الوقفة الوصفية:

ليست الغاية من الوصف تبطيء السرد فحسب، بل يأتي أيضاً ليضع القارئ في جو الرواية؛ إذ يقدم له معلومات مهمة تساعده في فهم الحوار والسرد، ولكنه أحياناً يأتي ليماطل القارئ ويزيده شوقاً، أو ليريحه من عناء اللهاث وراء معرفة الأحداث اللاحقة، فيكون الوصف فرصة ليستعيد القارئ نشاطه ويسترجع هدوءه.

بالمقابل"**قد يوظَّف الوصف لغير ذاته فيأتي عرضاً في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون ضرورياً لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد [...] بمقدار ما يكون معرقلاً لمسار الحدث الذي**

---

[1] المصدر نفسه. ص٤٥.

يتطلب المضي نحو الأمام."[1] فيكون بهذه الحالة مقحماً يهلهل السرد، كما في رواية "رأس بيروت" التي تُطلع القارئ في الافتتاحية على حادثة غامضة هي اختفاء الولد (عبد القادر) الذي يوزع الجرائد، دون معرفة الأسباب أو أية معلومات عن ذلك، وبينما يتشوق القارئ إلى اللحظة التي يُكشف فيها ذلك الغموض، يتحول الراوي _ الشخصية إلى وصف شرفة بيته فيقول:

"**هنا زهرة الكاردينيا، وهناك الفل الأبيض، وعلى الزاوية الزنبق، وهناك الورد الأحمر، حديقة جميلة، كان يحلو فعلاً تناول القهوة بجوارها [...] وكانت شرفة بيتي، بسبب عناية زوجتي بها، من أجمل شرفات البيوت المجاورة حتى أن نبيل [...] اعتبرها ذات يوم الجنائن المعلقة في السماء**"[2]

فقد جاء ليبين الحس الجمالي لدى الزوجة، ولكنه بالمحصلة مقحم، هلهل السرد، ولم يسرِّ فيما يلبي توجهات القارئ، فهو بالنتيجة وصف غير موظف لخدمة التوجه العام للسرد.

عندما يتخلل الوصفُ الحوارَ الخارجي، فإن زمن السرد يبطؤ كثيراً أو يتوقف بعد أن يكون مسيراً لزمن السرد في الحوار، من ذلك ما جاء في الحوار الذي دار بين (ابتسام) والمحامي في رواية "امرأة غامضة" على شاطئ البحر، فهي "**تلتفت نحو البحر وتشير إلى العمق البعيد، ثم تقول:**

- انظر ..

والتفتُ حيث أشارت. البحر هادئ وحنون. يتحرك الموج ببطء موجة بعد موجة يعلوها زبد أبيض كالثلج .. وتنعكس الشمس الغاربة على السطح، فيتشكل مشهد جميل آسر.

أقول لها:

---

[1] مرتاض، محمد عبد الملك: "في نظرية الرواية". ص٢٩٤.

[2] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٦.

- **ما أجمل هذا المشهد."**[1]

لكن الوصف لم يكن مقحماً في الحوار؛ لأنه جاء موظفاً أبطأ في حركة السرد دون أن يعطله، إذ شغل الفترة التي يستغرقها الراوي في تأمل البحر، وفي الوقت نفسه نقل القارئ إلى الشاطئ، ليعاين الحالة التي كان يعيشها كل من المحامي و(رنا) في ذلك المكان.

- **المشهد:**

يسير فيه زمن الحكاية في خطٍ موازٍ تقريباً لزمن السرد في الحوار الخارجي الذي يقل في روايات (رفاعية) ولاسيما الأخيرة؛ إذ يستأثر الراوي غالباً بالنصيب الأكبر، كما في رواية "وميض البرق" حيث يجر ي السرد على طريقة تيار الوعي، فتدفق أفكار الراوي – الشخصية ورؤاه وذكرياته فيها إنما يكون على شكل تيار ذي نبرة تأملية في الحياة والكون.

أما رواياته الأولى فقد كانت تحفل بالحوار الخارجي الذي يُبطئ من حركة السرد، لذلك فإنها لم تكن تشغل فترات زمنية طويلة، وكمثال على الحوار الخارجي، الحديث الذي دار في رواية "دماء بالألوان" بين بطلها (وديع الخال) وامرأة عجوز بريطانية الْتَقاها في حديقة لندن المشهورة (هايدبارك):

"كيف يبدأ الحديث مع هذه السيدة:

- **مدينتكم جميلة يا سيدتي ..**
- **أشكرك .. لقد قدرت أنك غريب .. من أي بلد أنت؟**
- **من لبنان ..**
- **أوه .. لبنان، ذلك البلد الذي يحترق ..**
- **أتعرفين عنه شيئاً؟**
- **أقرأ عنه، وأسمع الأخبار .. أما من نهاية لتلك الحرب؟**

---

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص٥٠.

- **عشر سنوات يا سيدتي ..**
- **الحرب العالمية انتهت بخمس سنوات .. ولم تنته حربكم بعد ..؟!**"[1]

فالحوار يعبِّر تماماً عن تماشي زمني القصة/السرد في خط سير متوازن، وهو إشارةٌ إلى تواصل الشعوب إنسانياً، إذ يتألم الآخر لعذابات بيروت، ويتعاطف مع أناسها.

- **خاتمة الفصل:**

ارتأى الباحث أن يتناول في هذا الفصل الفضاء والزمن الروائيين في روايات (رفاعية)، لما بينهما من تلازم كبير يتجلى في خضوع أحدهما للآخر.

وقد ناقش الباحث في التمهيد إشكالية الفضاء، فأجملها في تعريفه، وتداخله بمصطلحي المكان والحيز، فضلاً عن بيان دواعي تحولاته الدلالية، ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة الفضاء النصي، إيماناً بأهميته في الارتقاء بالنص الروائي، فتعرض لآلية تشكيل العنوان، النافذة التي منها يطل القارئ على العالم الروائي،فبيَّن أنواعه، وشروطه، وأهميته، وجمالياته، ثم تأمَّل الافتتاحيات، فاكتشف تآمرها مع العناوين على اجتذاب القارئ والإيقاع به، بعد ذلك ركَّز الباحث على الكتابة الأفقية، بوصفها طريقة فنية مبتكرة، يتواصل بها القارئ مع الكاتب بشكل غير مباشر، ويستوحي مقاصده الخبيئة، ثم عمد إلى بيان العلاقة التي تجمع المكونات السردية، مشيداً بأهميتها في الحفاظ على تماسك البناء الروائي، ثم انتقل إلى رصد التحولات الدلالية للفضاء الجغرافي في عالم (رفاعية) الروائي.

[1] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص٨١.

أما فيما يتعلق ببنية الزمن الروائي، فقد توجه الباحث إلى دراسة أنساق زمن السرد، فبيَّن ضرورة وجود علاقة تعود بالشخصية إلى الماضي في الاسترجاع، وإلى المستقبل في الاستباق، ثمَّ ركَّز على طبيعة كلٍّ منهما، وجمالياته، مبيناً إسهامه في خدمة السرد.

وفي دراسة سرعة السرد تم بيان الآلية السليمة لاستخدام حركات التسريع، ومن ثم أهميتها في تخطي الأحداث الخاوية، على نحو لا يؤثر في تماسك السرد، أما حركات التبطيء فقد تمَّ التعرض لها من حيث أهميتها في مماطلة القارئ وتشويقه، وإراحته من عناء اللهاث وراء معرفة الأحداث اللاحقة إلى أن يستعيد نشاطه ويسترجع هدوءه.

الفصل الثالث :

"بنية المنظور الروائي"

"إن السارد ولشخصيات، من وجهة نظرنا على الأقل، هم أساساً، "كائنات من ورق" لا يستطيع المؤلف "المادي" للسرد أن يذوب في سارد هذه الحكاية"

*** رولان بارت**

"القارئ والراوي كلاهما عنصران من العالم الشعري وهما متلازمان بقوة. إنهما مسكتان لباب واحد، علينا ألا نهمل الأول لنمسك جيداً بالثاني من أجل مقاربة مسألة السارد الروائي"

*** ولفغانغ كيزر**

"يلزم المحكي أن يقول "متى"، كما يلزمه أن يقول "أين" و"من"، و"ماذا". فلا يرد الحدث السردي إلا مصحوباً بكل محدداته وإحداثياته. وبدون المعطيات الزمنية والفضائية (مقترنة بغيرها) لا يتأتى بث الرسالة السردية"

* شارل كريفل

تختلف طبيعة الراوي وموقعه في السرد باختلاف وظيفته، فالوظيفة التعبيرية التي تتجه إلى أعماق الشخصية الرئيلة، تُرجّح أن يكون الراوي مشاركاً، أما الوظيفة التفسيرية التي تهتم بشرح الأحداث وتأويلها والتعليق على سلوك الشخصيات بالقد والتحليل، فهي تقتضي راوياً عليماً تمكنه معرفتُه بالعالم الروائي من النهوض بدوره على أحسن وجه.

ولعل صوت الشخصية وظهوره مرتبط بصوت الراوي ومدى حضوره في الرواية التقليدية،فإذا كان صوته مسيطراً على السرد، فإن ذلك سيخفض من صوت الشخصية والعكس صحيح، وهذا بدوره يحدد نوع الرؤية المعتمدة في الرواية، فالسرد وهيمنته على معظم المساحة الورقية للعمل الروائي يوحي بسيطرة الراوي عليه، في حين يوحي العرض باستتاره خلف الشخصيات الروائية، أما الرواية التجريبية ولاسيما الرواية متعددة الأصوات، فإنها تميل إلى تحقيق المساواة بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات الأخرى من جهة، وبين أصوات الشخصيات فيما بينها من جهة أخرى.

أولاً – أنواع الرواة:

١- الراوي العليم:

هو كإله –كما دعاه جيرار جنيت – في العالم الروائي، "**والإله هنا معادل لعلم الراوي بأقدار الكون القصصي الذي يرويه**"[١] فهو يعلم أكثر من

[١] اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٧م ، ص٢٢٣.

الشخصية، بل "**يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات**"[1] إذ يطلُّ على عالمه الروائي من علٍ ، فيكشف أسراره وما تخفي صدور شخصياته التي تغدو بحضوره أقزاماً تغيب عن القارئ الذي يحاول عبثاً رؤيتها أو سماعها، فلا يحظى إلا بما علّمه إلهها الذي يحرص على حجبها كي يستأثر لنفسه بلذة الإخبار عنها، في حين يحرمها متعةَ الإطلال بوجهها، والزهو بأداء دورها أمام قارئها زهوَّ الممثل على خشبة المسرح، بل يمعن في إسدال الستار عليها، ليضيِّق على القارئ الذي يفقد الأمل من معاينتها، فلا يجد بدّاً من الاستماع إليه.

لكن استخدام الراوي العليم يكون إيجابياً في المواضع التي تقتضيه دون غيره، ولاسيما إذا كان محايداً "**يكتفي بنقل العالم القصصي دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التي يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحداً إلى الإقبال عليها أو رفضها**"[2] كما في رواية "أسرار النرجس" الغنية بالأسرار التي تتطلب راوياً من هذا النوع يكشفها للقارئ بحياد مستخدماً اللغة الوصفية ليقرِّ ما تشعر به الشخصية دون أن يتدخل في تقويمها أو التعليق عليها، من ذلك عندما تغلغل في أعماق شخصية (نبيل)، ووصف إدراكاتها ومشاعرها تجاه موت طفلة أحبها "**حتى بات يشعر بأنه يعيش فيها الحلم ولا يعيش فيها الواقع. لكن، كلما فتح الكتاب على وردة النرجس فاح عطرها [...] ومرة أدهشته، فتح الكتاب فوجدها قد فاضت بدموعها عند ذلك أدرك أن صاحبتها ذهبت وليمة للنمل [...] وكلما أتيح له السفر إلى مطارح الطفولة، يزور ذلك القبر الرخامي الصغير، ينحني إليه وقد**

[1] جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج). ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلّي، وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٢٠١.

[2] الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص١٠٩.

استحضر ظلها الجميل ينهض من تحت التراب، فيخيل إليه أن النمل ضل طريقه، أو أن جسدها ليس من لحم ودم."[1]

فعملية الوصف النفسي لهذه الشخصية تضمنت ألفاظاً تدل على معرفة الراوي العليم بما يدور في أعماقها من أفكار وأحاسيس مثل: (يشعر، استحضر، يخُيل، أدرك) تكشف دخيلتها، فهو يتمتع برؤية ثاقبة تخترق الحجب الكونية، وتكسر أقفال القلوب وصولاً إلى أسرارها الدفينة التي هي مدار رواية "أسرار النرجس".

لكنْ ، قد لا يكون الراوي العليم في روايات (رفاعية) مطلق المعرفة كما بدا في الشاهد السابق؛ فأحياناً يخامره الشك فيما يعلم، فيسأل أو يتساءل أو يحار أو يندهش أو يستغرب أو يفاجأ، وقد يتضمن سرده بعض المفردات التي توحي بذلك من مثل: (لعل، ربما، يبدو، قد التقليل، وغيرها ...) دون أن يحطّ ذلك من علمه إلى مستوى ما تعرفه الشخصيات، بل هو على الرغم من ذلك يغوص في أعماق الشخصيات فيروي أحلامها وذكرياتها وتخيلاتها ومشاعرها.

وتجدر الإشارة إلى أن الضمير لا يعبر بالضرورة عن رؤية الراوي، "**فكثيراً ما نرى قصصاً من الترجمة الذاتية – سواء كانت حقيقية أو مصطنعة – تستخدم ضمائر غير المتكلم، مثل الغائب أو المخاطب. كما أنه كثيراً ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم**"[2] ففي رواية "دماء بالألوان" على سبيل المثال لا الحصر يتسلم

---

[1] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٠.

[2] فضل، صلاح: "بلاغة الخطاب وعلم النص". سلسلة عالم المعرفة – العدد ١٦٤ – صفر ١٤١٣هـ، أغسطس/آب ١٩٩٢م ، ص٣٠٩.وانظر: العمامي، محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر "رواية الثمانينات بتونس". دار محمد علي المحامي، صفاقس، د.ط، ٢٠٠١م، ص٨٨.

الـراوي العلـيم دفــة الســرد مســتخدماً ضــمير الغائــب، لكــن ذلــك لـم يمنعــه مــن استخدام ضمير المتكلم فـي التعليق علـى بعض الأحداث معبراً عن وجهـة نظره الشخصـية، مثـال ذلك مـا استخلصــه مـن المفارقـة التــي صدُم بهـا بطـل الروايــة (وديـع الخـال)، فبعـد أن حظـي بأسـرة رائعـة مكونـة مـن زوجـة وثلاثـة أولاد يحـبهم ويحبونــه، وبعـد أن بنــى مجـداً كبيـراً بفنّــه، اخترقـت قذيفـة طائشــة بيتـه فقتلـت أسـرته وأحرقـت لوحاتـه، وحولـت مجـده الأسـروي والمهنـي إلـى رمـاد، وقـد عقّـب الراوي على ذلك بالقول:

"**كـأن كـل هـذا العـالم الزاخـر بالحركـة والحيويـة والأمـل والطمـوح مجـرد حلـم عـابر انتهـى مـع أول لحظـة مـن لحظـات اليقظـة علـى الواقـع الحـارق. مـا أكثـر مــا نتخيــل أننــا امتلكنــاه فــي الحيــاة، وأن مــا بنينــاه صــار فــي قبضــتنا، وأن السـنوات المقبلــة سـتكون مواسـم حصــاد بعـد زرع طويـل، ثـم إذا بريشــة طـائر ضـعيف تمسـح عـن عيوننـا غشـاوة النصـر المزعـوم، فـإذا بكـل شـيء ينهـار كقصر من الرمال**"[1]

يعـود الـراوي بعـد ذلـك مباشـرة إلـى بطـل الروايـة يتتبـع حركاتـه الجسـدية والنفسـية ويصـفها بحيـاد تام، ولعـل عظـم المأسـاة التـي حلّـت ببطـل الروايـة لجمت لسانه فستدعت راوياً عليماً يرويها عنه.

فالحياديـة صـفة ملازمـة للـراوي العلـيم فـي روايـات (رفاعيـة)، لكنـه فـي أحيـان قليلـة جداً كـان يتـدخل بـبعض التعليقـات والتقويمـات، مثـال ذلـك تعليقـه فـي روايـة "أسـرار النـرجس" علـى ظـاهرة الغنـاء التـي كانـت معروفـة بعـض الشـيء فـي البيوت الدمشقية، إذ يقول:

[1] رفاعية، ياسين: دماء بالألوان. ص٢٦-٢٧.

"وأحياناً يشدو صوت مغن في بيت، فتنصت البيوت الأخرى لهذا الشجن الحزين. دائماً يكون الغناء حزيناً، إنه فشة خلق لهؤلاء الفقراء الذين يتعايشون مع واقعهم برضاء تام. بعيداً عن الخديعة واللصوصية والنفاق لأن مثواهم الجنة، يتردد هذا الغناء بأصوات نقية وجميلة، فتسمع الآه من هذه النافذة أو تلك."[١]

فالراوي لا يكتفي بالسرد، بل يتدخل فيبدي رأيه في مثل هذا الغناء إذ يعزوه إلى و اقعهم المرير.

٢- الراوي المصاحب:

- **الشاهد:** يقترب الراوي الشاهد في هذه الرؤية كثيراً ممن يقدم عرضاً مسرحياً، فكلاهما يكتفي ظاهرياً بالعرض الخارجي دون أن يتغلغل في أعماق الشخصية، الأول يعرض على مخيلة القارئ تصورات خيالية تتفاوت في درجة دنوها من الواقع، أماالثاني فيُري الجمهور المسرحي واقعاً مصاغاً فنياً، وبتعبير آخر فإن الواقع الفني إذا كان متخيلاً لدى القارئ في العمل الروائي، فإنه معايَن بالنسبة إلى من يحضر مسرحية.

يمكن أن يُمثّل للراوي الشاهد من رواية "رأس بيروت" بالراوي – الشخصية (أبو بسام) الذي كان شاهداً على مقتل (جوزف) يوم "السبت الأسود"، لكنه يصفه قبل الحادث، فيقول:

"كان جالساً إلى جانبي يرتجف. وكلما نظرت نحوه رأيت عرقاً غزيراً يتفصد من جبينه. يملأ وجهه وحول عينيه وعنقه. خلته لوهلة أنه يبكي، كنت أعرف أنه خائف، فأخبار المذبحة انتشرت بسرعة، مئات الناس قتلوا

---

[١] رفاعية، ياسين: أسرار النرجس. ص١٢-١٣.

هنــاك علــى الهويــة، وهــو خــائف أن يلقــى المصــير نفســه، إذ أنهــم [كـذا] فــي الغربية، أيضاً، بدأوا [كذا] الذبح على الهوية"[1]

فـالراوي لا يعلـم مـا يـدور فـي نفـس (جـوزف) لـولا مـا رآه عليـه مـن ارتبـاك كـان نتيجـة خوفـه –بوصـفه مسـيحياً – أن يكـون مـن ضـحايا القتـل علـى الهويـة في منطقة الغربية من المدينة حيث الأكثرية المسلمة.

– **المشـــارك:** إذا كـان الـراوي المصـاحب مشـاركاً، فـإن ذلـك يعطيـه الحـق فـي أن يعـرض دخيلتـه دون أي حـرج مـن القـارئ، ولكنـه يحـرص بالمقابـل علـى ألا يظهـر مـن معرفتـه بالشخصـيات الأخـرى إلا مـا تبينـه لـه تجربتـه معهـا ومعايشته لها.

ففـي روايـة "مصـرع ألمـاس" يفاجـأ القـارئ بـالراوي المشـارك يعـود بـه إلـى ماضـيه البعيـد عنـدما كان طفـلاً، فيـروي لـه أحـداثاً ويتعـرض لشخصـيات عايشــها فــي تلــك المرحلــة، مســتخدماً ضــمير الرفــع المنفصــل (نحــن) فــي الصـفحات السـبع الأولـى، فهـو الأقـدر علـى أداء الوظيفـة التعبيريـة التـي يـنهض بهـا السـرد فـي مطلـع الروايـة، إذ يعبِّـر عـن ذاتيـة الـراوي بمـا تمثلـه مـن مشـاعر وأحاسيس وآمال وخيالات ورؤى:

"كــان ألمــاس بعبــع الطفولــة، وكنــا نهــدد بــه، نحــن أطفــال الحــي العقيبــة بدمشـق، علـى مـدار سـنوات طويلـة مـن طفولتنـا، وكـان لفـرط خوفنـا منـه، يبـدو لنـا عملاقـاً يطـال النجـوم، ويأكـل فـي الوجبـة الواحـدة جمـلاً، وفـي أبسـط الأحـوال خروفــاً محشــياً، وكنـــا نتمنـــى أن نصــبح مثلـــه عنـــدما نكبـــر، يخافنـــا النـــاس،

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٢٧.

ونضع في أوساطنا، مثله خنجراً، ومسدساً، ونعبر المقبرة في الليل، من دون أن يصيبنا الهلع."[1]

لكنْ، هل يُشك في صدق هذا الراوي بسبب المبالغات التي أوردها في وصف شخصية (ألماس)؟

كان يمكن لقارئ أن يشك في الراوي لو لم يستتر وراء طفل، فهو عموماً **يحكي الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءً أو يتمثلها لأنها تسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التي تسير عليها الحياة المعيشة"**[2] فإذا ما أُخذ في الحسبان تساهلُ المخيلة عند الأطفال في قبول ما يعرض عليها أكثر من الكبار، يتبين أن ما ذكره الراوي لا يستدعي القدحَ في صدقه؛ لأن محاكماته العقلية بوصفه طفلاً ما تزال قاصرة عن إدراك عجائبية الحكايا التي تنسجها المخيلة الشعبية حول شخصية غريبة كـ(ألماس)، فقد كانت هذه الشخصية وليدة روايات كثيرة سمعها هذا الطفل ورفاقه في حي العقيبة وتأثروا بها، ثم تضخمت في مخيلاتهم الخصبة إلى أن انتهت على هذه الصورة، يضاف إلى ذلك أن **"الشخصية الراوية للقصة لا يمكن أن تكون غير موثوق بها مائة في المائة، فلو أن كل ما ترويه تلك الشخصية واضح الزيف، فهذا ينقل لنا ما نعرفه بالفعل، وهو أن الرواية هي موضوع من مواضيع الخيال"**[3] وبناء عليه فإن هذا الراوي ثقة؛ لأنه يحاول أن يعرض شخصية خيالية ذات حضور حقيقي في أذهان أطفال ذلك الحي، ومما يدعم مصداقيته الأماكنُ الواقعية المعروفة التي اعتمدها حيزاً رئيساً للرواية كـ"**حي العقيبة بدمشق**" وهو الحي

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٩.

[2] الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي. ص٩٤.

[3] لودج، ديفيد: الفن الروائي. ص١٧٦.

الـذي فيـه ولـد الروائـي (ياسـين رفاعيـة) سـنة ١٩٣٤م، وفيـه عـاش طفولتـه وشبابه، مما يرجِّح أن يكون في ذلك الطفل الكثير من الروائي في صغره.

قـد يتفـنن الـراوي المشـارك فـي اسـتخدام ضـمير المخاطـب كمـا فـي روايـة "ومـيض البـرق"، فتـارة يتجـه بـه إلـى القـارئ وتـارة أخـرى إلـى نفسـه، ومـرة إلـى إحـدى الشخصـيات، فـلا يـُسـتدل علـى ذلـك إلا مـن خـلال سـياق الكـلام، مـن ذلـك عندما يحدث القارئ بأهمية الخيال في التفريج عن المرء:

"**إنـك لمجـرد أن تغمـض عينيـك ورأسـك علـى الوسـادة تنفـتح أمامـك آفـاق لا حـدود لهـا، إنـك تحـب فيهـا وتعشـق، تستحضـر المـرأة التـي تتمنـى أن تلتقـي بهـا، تراهـا بكـل حضـورها وشـغفها. فـي الخيـال تعـيش عمـراً آخـر، وتفعـل فيـه مـا تعجـز عـن فعلـه فـي حياتـك اليوميـة. هـل تأملـت الجـدران؟ حدِّق جيـداً، هـذه الجدران الصامتة، المدهونة بالأبيض أو الزهري أو الأزرق**"[1]

يتضـح توجـه الـراوي بهـذا الخطـاب إلـى القـارئ فـي عـدم تحديـد لـون "**هـذه الجـدران**" التـي دعـاه إلـى تأملهـا، وذلـك ليمـنح كلامـه صـفة العمـوم، فالخيـال يحيـي الإنسـان فـي عـالم آخـر لا قيـود فيـه، ويتـيح للرغبـات المكبوتـة الإفـلات مـن قبضة اللاشعور.

ومـن الخطـاب الـذي يتجـه بـه الـراوي نحـو نفسـه مـا قالـه عنـدما ذكرتـه وفـاة أمه قبل أبيه بسنتين بمأساته هو مع زوجته:

"**اللعبـة كلهـا ولادة وحيـاة ومـوت. لا تسـتطيع أن تعانـد هـذه المعادلـة، إذا لـم يعجبـك ذلـك إرجـع [كـذا] إلـى بطـن أمـك .. يـا ليتنـي أرجـع إلـى بطـن أمـي .. أيـن أمـي الآن؟ ألـم تفعـل بـأبي مـا فعلـت بـي زوجتـي؟ علـي أن أئتلـف [كـذا] مـع الحالة التي أنا فيها**"[2]

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٢٣.

[2] المصدر السابق. ص٢٧.

فالراوي – الشخصية يصرف نفسه إلى التأمل في حقيقة الحياة والموت بعد وفاة زوجته، ونفسه متأثرة بفراقها، مما يفسر تعدد الأساليب الإنشائية وكثافتها (الاستفهام الإنكاري، والتساؤل، والنفي، والشرط، والأمر، والتمني)، فقد جاءت أصداءً لنفسه المضطربة التي انطلقت على سجيتها تعبر عن لواعجها الداخلية، وتنشد الأمان والسكينة في رحم الأم.

الراوي عند (رفاعية) متشكك، دائم السؤال أسئلة وجودية لا تعرف اليقين "**كيف خُلق الكون، لماذا فكر الله أن يخلق البشر؟ لماذا جعلهم بين الخير والشر؟! لماذا أوصى أن هناك جنة وهناك نار، أتساءل أي سر في الكون؟ ما نكتشفه لا يصل إلى رقم واحد من مليار من هذا السر، لماذا كانت الحياة أصلاً إذا كانت نهايتها الموت**"[1] كان الإنسان اليوناني القديم يجيب قبل أن يسأل، أما الإنسان الحديث، فهو يحسن السؤال ويعجز عن الإجابة؛ ربما، لأن السائد آنذاك التسليم بأمور الكون والحياة والموت، أما الآن فقد أغرى التقدم العلمي الهائل الإنسان أن يحمل على عاتقيه مسؤولية كشف أسرار الكون، لكنه ما أدرك إلا ضآلته لمَّا عجز عن الكشف، وقد انعكس ذلك على الراوي فلم يعد عليماً في روايات التجريب كما في معظم روايات (رفاعية) فـ"**الشك نار حارقة تلذع أفكارنا وعقولنا، واليقين بارد وساكن يبث فينا الأمان [...] أتساءل، دائماً، وباستمرار، هل الحياة هكذا؟ أحاول أن أجد مرفأ لهذا السر العميق كي أقف أمامه وأتأمله كثيراً كثيراً، لعلني أكتشف بعض أغواره، فأجد نفسي بعد ذلك عاجزاً، أنا المخلوق الصغير الذي بت من الموت قاب قوسين أو أدنى، وكأنني ولدت ومت ولم أفعل شيئاً**"[2] استخدم الراوي ضمير المخاطب في بداية الرواية فتوجه به إلى

---

[1] المصدر نفسه. ص٤٣-٤٤.

[2] المصدر السابق. ص٤٨-٤٩.

القارئ، ثم استخدم ضمير جماعة المتكلمين (نحن) ليشرك القارئ في أفكاره وتأملاته ويزداد بهذه الطريقة قرب الراوي منه وصولاً إلى درجة التماهي، فيكون امتداداً للإنسان القلِق في العصر الحديث.

كما توجه الراوي بضمير المخاطب إلى نفسه وإلى القارئ، كذلك توجه به إلى الشخصية الروائية، ففي رواية "وميض البرق" يستدعي الراوي – الشخصيةُ والدَه المتوفى ليخفف عنه الهموم التي داهمته بقوله:

"**آه يا أبي لو تخرجني من هذا المأزق بقصصك ورواياتك وطرائفك، تعال، خذني من يدي إلى حضنك الحنون، كم كنت شغوفاً بما ترويه، إنك الحكمة بأجلى صورها، بأبدع ما في العدالة البشرية، يوم كانت هناك عدالة، وكانت هناك نخوة وشجاعة وكبرياء.**"[1]

ولعل استخدام ضمير المخاطب نيابة عن ضمير الغائب كان لقرب مكانة الشخصية من الراوي، على الرغم من البعد المكاني والزماني بينهما.

٣- الراوي من الخارج:

قد تتبنى هذه الرؤية إحدى شخصيات الرواية الشاهدة عليها، كما قد تقع "**في نقطة من الكون القصصي يختارها السارد، خارج كل شخصية، مقصياً بذلك كل إمكان إخبار عن أفكار أي كان**"[2] لذلك فإن معرفة هذا الراوي بعالمه الروائي محدودة جداً، فلا يقول إلا ما هو "**أقل مما تعلمه الشخصية**"[3]، لذلك فهو كثيراً ما يسأل ويستفسر ويعجب ويدهش ويفاجأ ويحار، مما يدفعه إلى التفكير والتأمل والتكهن، ويشاركه القارئ العناء في سبيل معرفة ما يدور حوله.

---

[1] المصدر نفسه. ص٩٥.

[2] جنيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص٩٧.

[3] جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج). ص٢٠١.

فالراوي في رواية "وميض البرق" أقل معرفة من الشخصيات، ولا يعرف ما تفكر به وتشعر، بل تقتصر معرفته على ما يقع عليه بصره أو على ما يسمع، فهو عندما يتحدث عن المرأة العجوز في شقتها التي تقع في البناية المقابلة لا يعدو حديثه أن يكون وصفاً:

"لا أدري ماذا ترى في الجدار، هل يمر شريط ذكرياتها عليه؟ ربما، لا أستطيع أن أخمن، هي فقدت على التوالي، زوجها، وشقيقتها التوأم التي كانت تقيم عندها، وكانتا لا تتوقفان عن الكلام، دائماً كنت أراهما تتحدثان بشغف كبير، واحدة تنصت للأخرى جيداً، والأخرى تتكلم. تمنيت لو أدخل إلى أعماقهما، أو أكون معهما، دون أن تدرياني"[1]

فالتساؤلات التي تجري على لسان الراوي تكشف عن مدى جهله بما يدور في فكر الشخصية من ذكريات وفي نفسها من مشاعر وأحاسيس، أما ما يذكره حول الشخصية من وفاة الزوج، والشقيقة التوأم، فهي معلومات عامة لا تؤهل الراويلأن يكون عليماً، خاصة أنه قصَّر عن معرفة أعماق الشخصية.

يحظى هذا الراوي بحضور لافت في مواقع متفرقة من رواية "امرأة غامضة"، مثال ذلك شخصية بطل الرواية الذي يؤدي دور الراوي فيذكر ما شاهده على شاطئ البحر عندما كان بصحبة (ابتسام) التي أرادت أن تعرفه إلى أحد صيادي السمك، يقول في ذلك:

" "شباب" .. تساءلت .. ماذا تعني بكلمة شباب؟ وما أن اقتربنا من البحر حتى رأيت مجموعة من الشبان في حلقة دائرية والسلاح بأيديهم، وبدا لي الرجل الذي في الوسط رئيسهم. استغربت. ما علاقتها بهؤلاء.

---

[1] رفاعية، ياسين: وميض البرق. ص٥٠.

وعندما لمحها رئيسهم، وقف، ثم اقترب منا، كان ينظر نحوي بشك وريبة، وأنا أيضاً توجست خيفة"[1]

فالراوي إنما يروي ما يرى ويسمع فقط دون أن يتعدى ذلك إلى ما تخفي الصدور، ودون أن يسهم في الأحداث، ومما يدل على جهل الراوي بما تعلمه الشخصيات وتخفيه ورود بعض المفردات مثل: (تساءلت، بدا، استغربت).

يُلحظ أن روايات (رفاعية) لا تحفل كثيراً بهذا النوع من الرواة، لأنها تعنى عموماً بالشخصية الروائية وعوالمها الداخلية أكثر من اهتمامها بالحدث.

٤- تعدد الرواة:

قد يكون السرد الذاتي (subjective narration) سلبياً إذا كان من صنع راوٍ مشارك ومتحيز لرؤيته، يُلصِق شاشةَ السرد في وجه القارئ فيرغمه على مشاهدة العالم الروائي من خلالها، أما إذا كان الراوي المشارك محايداً، وكان السرد نتاجَ مجموعة كبيرة من الرواة – كما هي الحال في رواية "مصرع ألماس" التي تجاوز فيها عدد الرواة الأربعينَ راوياً – فإنه عندئذٍ يقترب من الموضوعية في تقديم العالم الروائي، ولو تحيز هؤلاء الرواة وسار كلٌّ منهم في الوجهة التي يرتضيها، فإن ذلك يولِّد تعددية تقترب من الحياة في تنوعها وتعدد توجهات الناس فيها واختلافهم.

فكأن الراوي المحايد يلقي على القارئ مسؤولية القيام بالسرد، ويمكِّنه من المشاركة الفعالة بصوته؛ ليؤكد موقعه في البنية السردية، ويتضح هذا الحياد للراوي في رواية "مصرع ألماس" وتحديداً في قصة اختفاء شخصية (ألماس) وتضارب الروايات التي حاولت أن تلتمس تفسيراً مقنعاً لها، فقد "**سرت إشاعات أن ألماس مات في مكان ما، فقيل مرة في بغداد، ومرة في دير الزور، ومرة في حلب [...] بل إن (أبو العز) أكد**

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص٥٩.

أن ألماس حي، ولكن في بغداد [...] إلا أن هناك من ادعى أنه شاهد ألماس بأم عينه في أبي الشامات على الحدود العراقية السورية. وقيل إن (أبو ذياب) روى أن جنود الهجانة وجدوا في الصحراء جثة رجل طويل القامة [...] إنها صفات ألماس من دون شك [...] وقيل إن الذئاب هاجمت ألماس في تلك الصحراء المغبرة الشاسعة فقتل بخنجره عدداً كبيراً منها قبل أن تقضي عليه [...] وروي، فيما روي، شيخ قبيلة الرشيدان في الصحراء المتداخلة بين العراق وسوريا، إنه ورجاله، كانوا يقومون بنزهة صباحية على خيولهم عندما لمحوا شيئاً مكوماً داخل عباءة سوداء. وحوله جثث عدد من الذئاب ملطخة بالدماء، اقتربوا ورفعوا العباءة ليجدوا ألماس مثخناً بجراحه، وقد نزف كثيراً حتى فقد وعيه، حملوه إلى مضاربهم، وعالجوا جراحه"[1]

فالراوي يكتفي بإيراد الروايات التي قيلت في اختفاء (ألماس)، ويدل على تعددها بالأفعال (قيل، روى، ادَّعى، رُوي فيما روي)، دون أن ينحاز إلى أي منها، بل يحاول دائماً أن ينأى بنفسه عن دائرة العلم بالشخصيات وعما يدور في أعماقها، فإذا أراد أن يكشف عنها، قدم إحدى الشخصيات لتتسلم دفة السرد، من ذلك عندما رغب في أن يطلع القارئ على مشاعر الحزن القاهر التي استبدت بنفسية (ألماس) حين سمع نبأ انتحار صديقه (أبو الود)، فقد استعان بـ(أبو العز) ليروي ذلك:

"**يذكر (أبو العز) فيما بعد، أنه طوال عمره لم يلمح دمعة في عيني رجل بمثل ذلك البريق في لمعانه [...] وخلف تلك الدمعة كان ألماس كأنه يتهشم من داخل [...] وخلف هاتين العينين المرسومتين بكحل خفيف كأن موج البحر ينحسر إلى هناك، إلى الأفق البعيد [...] لعله، في هاتيك**

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٣١-٣٣.

اللحظات كان يتساءل عن العدالة التي أراد أن تسود في الحي على طريقته."[1]

لكن الراوي مع ذلك لا يطمئن إلى صحة ما يبدو لـ(أبو العز)، لذلك يضمن كلامه غير المباشر ألفاظاً تعبر عن شكّه مثل: (لعله، كأن).

قد يُفيد الراوي الرئيس اعتمادُهُ على رواة ثانويين في النجاة من تهمة التكذيب والتجريح في شهادته على الأحداث عندما تكون عجائبية، وذلك بأن ينسب السرد إلى راوٍ آخر في الرواية، في حين يتخذ هو موقف الناقل الأمين والمحايد، تماماً كما فعل في رواية "مصرع ألماس" عندما أقحم قصةً مستحيلة التحقق في معرض حديثه عن مقتل (حسنية البلطجي) وقاتلها المجهول، وذلك حين كان يعدد الشخصيات التي كانت تقدم المساعدة لها:

"[...] وبائع الخضار، وبائع الكعك، وبائع الكاز، ابن الميتة الذي رويت أسباب تسميته هذا الاسم [...] وتروي أم خالد السيدة سعاد زوج شيخ مسجد التوبة الشيخ (أبو اليسر) عابدين أن الله أراد أن يعيش الجنين[...] وكان خروجه من القبر على يد ألماس نفسه، إذ كان يتجول – كعادته – في الليل بين القبور سمع بكاء طفل. احتار من أين جاء هذا الصوت. إلى أن تأكد أنه من داخل ذاك القبر، فأحضر رفشاً وراح يزيح التراب إلى أن فتحه، حيث دهش ألماس وراح يصيح الله أكبر .. الله أكبر فقد كان الطفل نائماً بين أحضان أمه كما لو أنها ماتت البارحة وهو يرضع من ثدييها. والغريب، أن ما إن لمح الطفل النور حتى ابيضّ شعره ورموشه دفعة واحدة [...]وإذا بالناس بين معجب، وغير مصدق، وحائر من هذه المعجزة الهائلة التي تشبه معجزات الأنبياء [...] ويقول الناس ولله في خلقه

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٤٥.

شؤون يخرج الميت من الحي ويخرج الحي من الميت – وغيرهم .. يأخذ منهم ألماس خوة لحسنية البلطجي"[1]

فإذا كان الراوي الرئيس قد نجا بصنيعه هذا من أن يوصم بعدم الثقة، فإنه لم ينجُ من مثلبة الإخلال في تماسك السرد بإيراده قصة لا يستدعيها المقام، بل هي بمثابة استطراد غير موظف، على الرغم مما في موضوعها من غرابة تجذب القارئ إليها.

لكن ما تقدم لا ينفي عن الراوي سعيه إلى الإيهام بواقعية القصة، من خلال اختيار الراوي والتعريف به "**أم خالد السيدة سعاد زوج شيخ مسجد التوبة الشيخ (أبو اليسر) عابدين**" فهي "**سيدة**" أولاً و"**زوج شيخ**"ثانياً ، مما يوحي بأنها ذات مكانة اجتماعية ودينية مرموقة تجعلها موضع ثقة أكثر من سواها لدى معظم الناس، فهي تفسر القصة من منظور ديني؛ إذ تعزوها إلى إرادة الله الذي "**أراد أن يعيش الجنين**"، ويوافقها الناس في رأيها بالقول: **ولله في خلقه شؤون يخرج الميت من الحي ويخرج الحي من الميت**".

كما يحشد الراوي عدداً غير قليل من الألفاظ مثل: "**احتار، دهش، الغريب، معجب، غير مصدق، حائر، المعجزة الهائلة**" ويضمنها كلام (أم خالد) ليصف بها ردة فعل (ألماس) والناس المتحمسة لهذه القصة الغريبة.

والجدير بالذكر أنه يمكن اعتماداً على تعدد ردود الفعل السابقة، التوصل إلى أن الناس آنذاك على ثلاثة أصناف من حيث درجة الوعي، هي:

الأول –"**معجب**": تفكيره بسيط جداً يسلم بما يروى ولا يملك إلا أن يبدي الإعجاب.

الثاني –"**غير مصدق**": عقلاني جداً، يُخضع ما يسمع للمنطق، فيصدق ما يقبله ويكذب ما يرفضه.

---

[1] المصدر السابق. ص١٧–١٨.

الثالث –"**حائر**": يقع في مرتبة وسطى في التفكير والوعي، مما يجعله يتردد كثيراً قبل أن يحكم على ما يسمع بالصحة أو الزيف.

لا يسمح زمان حدوث القصة "**الليل**" ولا مكانها "**المقبرة**" لـ(أم خالد) أو لغيرها أن يكون شاهداً عليها، ومما يؤكد هذه الفكرة أن السرد لم يُشِر ولو إلماحاً إلى وجود شخص ما كان بصحبة (ألماس) آنذاك، وهذا يجعل من (ألماس) الشاهد الوحيد، والراوي الأساسي للقصة، وليس المراد من هذه الإشارة التشكيك في مدى صدق (ألماس)، بل التدليل على وجود راوٍ أو رواة مجهولين يُفترض بناءً على عادات المجتمع الشامي آنذاك الذي لا يسمح باختلاط الرجال والنساء أنهم نقلوا القصة عن المصدر إلى (أم خالد)، بَيْدَ أن السرد تجاوزهم – إذ لا ضرورة لذكرهم – ليصل إلى الراوي الأنسب والأجدر به.

على ضوء ما تقدم يمكن تقسيم الرواة في هذه الرواية تحديداً إلى ثلاث فئات تبعاً لدرجات ظهورهم، هي:

الفئة الأولى – **رواة معلومون**: ذوو أسماء صريحة، يُعرفون بها في الرواية كونهم من شخصياتها مثل: (ألماس، وأبو عبدو، وأبو العز، وغيرهم ...).

الفئة الثانية – **رواة ضمنيون**: شخصيات غير معروفة، ولكنْ ثمة ما يشير إلى وجودها في الرواية دون أن يعيِّنَها مثل: (قال أحدهم / الراوي / بعضهم وما شابه ذلك) أو قد يشير إليهم بفعل مبني للمجهول مثل: (قيل، رُوي، يُذكر، يُدَّعى ...إلخ)

الفئة الثالثة رواة مفترضون: ليس في السرد أية قرينة لفظية تدل عليهم، بل يُدركون من السياق العام افتراضاً، مثلهم الرواة الذين يُفترض أنهم تواتروا على نقل قصة "**ابن الميتة**" آنفة الذكر إلى (أم خالد).

كذلك تتصف رواية "رأس بيروت" بغزارة الرواة، إذ يتجاوز عددهم خمسة عشر راوياً من شخصيات الرواية، دون أن يستبدَّ الراوي الرئيس بالسرد، بل يمنح الشخصيات فرصة المشاركة فيه؛ لتكون عناصر فاعلة، لها وجودها الحر والمستقل، لذلك يمكن أن يعد تعدد الرواة من ملامح تقنية تعدد الأصوات في حال تحرره من هيمنة الراوي الرئيس.

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي عني بسند الروايات وتحديد مصادرها في رواية "رأس بيروت"، إذ تكاد تخلو من وجود رواة ضمنيين أو مفترضين، ولعل ذلك يُعزى إلى رغبة الروائي في أن تنال الرواية ثقة القارئ فتكون أقرب ما تكون إلى وثيقة حية عن واقع الحرب الأهلية في لبنان.

ثانياً – أساليب سرد كلام الشخصيات وأفكارها:

١- أساليب سرد الكلام:

هي الأساليب التي عليها يعول الراوي في صياغة كلام الشخصيات الروائية، وهي تنهض بدلالات خاصة ينشدها الراوي وتحتم عليه أن يحسن انتقاء الأسلوب الأنسب لتأديتها وإيصالها إلى القارئ دون أن ينتقص من فنية العمل الأدبي، فيراعي ضرورة استحضار كلام الشخصيات في السرد بنبرة صوتها، وبالخصائص التي تميزها فكرياً واجتماعياً ودينياً ...الخ، وقد يستعين لذلك بأمور مثل: علامات الترقيم كالمزدوجتين ("") والنقطتين المتعامدتين (:)

إمعاناً في بيان حدود الكلام، ومعلنات القول، مثل: (قال، همس، صاح) تصف طبيعته، وبإشارات ركحية مثل: (مبتسماً، متردداً، ممتعضاً) تبيِّن هيئة الشخصية وتصف حركاتها إبان حديثها.

يَتْبَعُ استخدامُ هذه الأساليب – بالدرجة الأولى –لطبيعة الراوي وموقعه في السرد، فالراوي الظاهر مثلاً يحجب –بحكم ديكتاتوريته – رؤية الشخصيات عن القارئ، فلا يتعرف إلى الشخصيات وأفعالها إلا من خلاله، فتغلب في هذه الحالة الأساليب غير المباشرة، أما إذا كان الراوي خفياً أو مستتراً، فإن ذلك يتيح للقارئ أن يرى تحركات الشخصيات وأفعالها، وأن يشنف آذانه ليسمعَ حواراتها، وهنا يغلب استخدام الأساليب المباشرة.

- **الأسلوب المباشر (Direct Speech):**

يحرص للراوي في هذا الأسلوب على أن يورد كلام الشخصيات دون أيِّ تدخل ظاهر منه فـ"**لا يطرأ على الخطاب الأدبي الكثير من التعديلات حتى يمكننا أن نقول أنه [...] خطاب منقول من الواقع**"[1]، فالراوي إنما يكتفي بالتقديم له بمعلنات قول، وبإشارات ركحية، وقد يضع الكلام بين مزدوجتين ("") بعد أن يُسبقه بنقطتين متعامدتين (:) إمعاناً في بيان حدوده.

يُستخدم هذا الأسلوب كثيراً في روايات (رفاعية)، ولكن لا بأس أن يُمثل له من رواية "رأس بيروت" بما روته (أم خالد) عن حادثة القتل التي شاهدتها عندما كانت في محل الجزار (أبو علي):

"تقول أم خالد، وكانت داخل المحل تنتظر إعداد كمية اللحم التي طلبتها: "خفت كثيراً واحتميت بـ(أبو علي)، لكنه كان يشدني إلى الأمام ليحتمي خلفي. كانت مفاجأة مذهلة لكلينا. ولكن بدا لي وأنا المرأة، أنني أقل خوفاً منه، كان يرتجف بشدة، واصفر وجهه اصفراراً داكناً حتى خشيت

---

[1] اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد. ص٤٨.

عليه، كانت الحادثة كومضة برق، ولكن (أبو علي)شدُّده إذ رأى نصف الرجل القتيل قد تدلى داخل المحل، بينما نصفه الآخر كان يتأرجح خارجه، كان المشهد قاسياً لن أنساه في حياتي .. ولن ينساه (أبو علي) أبداً""[1]

فالراوي يتخذ إجراءات الأسلوب المباشر فيورد فعل القول، ثم يقدم للكلام بنقطتين متعامدتين ويضمنه بين مزدوجتين، ويتدخل قبل ذلك فيعلل وجود (أم خالد) في المحل، ولكنه ينسحب تاركاً لها مهمة سرد الحادثة بوصفها شاهدة عيان عليها، مما يبعث الحياة في السرد، ويعزز الثقة لدى القارئ بما يقرأ، فهو إنما يتلقى الحكاية مباشرة ممن كان شاهداً عليها.

- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech):

يبيح الراوي لنفسه في هذا الأسلوب أن يتدخل ويروي كلام الشخصية بلسانه هو،و عندها "**يطرأ على الخطاب الكثير من التحولات والانزياحات ومنطوق التلفظ حتى يلائم نحوياً حكاية السرد**"[2] دون أن يغير ذلك في معناه أو في تركيبه ومفرداته الأساسية، بل إن تدخل الراوي يبقى محدوداً، يقتصر غالباً على التلاعب بالضمائر: (المتكلم، الغائب، المخاطب) والتقديم للكلام بالحرف المشبه بالفعل (أن)، مع عدم الاكتراث بوضع الكلام بين مزدوجتين مسبوقاً بنقطتين.

يمكن تبين هذا الأسلوب من رواية "امرأة غامضة" وفي كلام شخصية (ابتسام) تحديداً الذي يوضح دور فدائيي الحزب القومي في إحياء الوطن:

"**إنهم الشعراء، هكذا كانت تسميهم، استعذبوا الموت كما يستعذب غيرهم الحياة. يندفعون نحو الموت ببهجة المنتصر كما اندفعت، لكنهم حتى الآن**

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص١٢٤.

[2] اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد. ص٤٨.

لم يتذوقوا نصراً، كانت تردد أنهم بهذه الوسيلة يجعلون الوطن حياً في الذاكرة."[1]

فالراوي يستحضر كلام (ابتسام) في عبارته: "**كانت تردد أنهم بهذه الوسيلة يجعلون الوطن حياً في الذاكرة**" ولو أنه قال: "كانت تردد: إنهم بهذه الوسيلة ..." لكانت العبارة من الكلام المباشر، ولكنه آثر أن يرويها بلسانه فتجاوز النقطتين المتعامدتين كما استبدل (أن) في "**أنهم**" بـ(إن) ، ولعل استرجاع الراوي كلام الشخصية في الماضي البعيد ورغبته في أن يحافظ على تماسك حبل السرد، مما دفعه إلى استخدام الأسلوب غير المباشر.

- **الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech):**

تكاد تنعدم سلطة الراوي في هذا الأسلوب، فهو لا يتدخل في كلام الشخصيات، ولا يقدم لها بأيٍّ من الإشارات الركحية أو معلنات القول، إلا أنه أحياناً يميزها بأن يضمنها في مزدوجتين أو يقدم لها بنقطتين أو بكليهما، وقد يورد الخطاب علىهيئته دون أي تدخلٍ ظاهر منه، ليشعر القارئ أنه أمام الشخصية المتكلمة مباشرة.

فإذا جاء الخطاب بصيغة حوار، فإنه عندئذٍ يكون على هيئة العرض المسرحي، فلا وسيط ظاهر يحشر أنفه بين القارئ والشخصيات، مما يمنحه حيزاً أكبر من حرية التخيل، ويحمِّلُه في الوقت نفسه مسؤولية ألا يخرج بالحوار عن الغاية التي نُذر لها.

ففي رواية "مصرع ألماس" يعتمد الراوي هذا الأسلوب ليضع القارئ مباشرة أمام مشهد استجواب ضابطٍ فرنسي الرجلَ الوطني (أبو الود)، ليبيِّن حرص الاحتلال على معرفة المصدر الذي يمد الثورة السورية ورجالها بأسباب القوة

---

[1] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص١٠٧-١٠٨.

(المـال، الـذخيرة، السـلاح، وغيرهـا)، كمـا يبـيِّن صـلابة (أبـو الـود) وثباتـه علـى مواقفه الوطنية بوصفه أحد رجال الثورة:

"**مـن كـان يمـدك بالمـال؟ لا أعـرف. مـن كـان يمـدك بالـذخيرة؟ لا أعـرف. مـن كـان يـدربك علـى اسـتعمال السـلاح؟ لا أعـرف. كـم قتلـت مـن جنودنـا؟ لـم أقتـل أحـداً؟ [...] نحـن رأينـاك مـن وراء أكيـاس الرمـل كيـف صـوبت بنـدقيتك إلـى صدر ضابطنا الكولونيل وأرديته قتيلاً. أنا لم أقتل أحداً**"[1]

فقـد حـرص الـراوي أشـد الحـرص علـى ألا يتـدخل فـي هـذا الحـوار المشـهدي، فتجـاوز علامات التـرقيم: (النقطتـين المتعامـدتين، والمـزدوجتين)، كمـا تمـرَّد علـى معلنـات القـول فلم يضـمِّن الحـوار أيـاً منهـا، وأكثـر شـيء يبـدو فيـه ذلـك الحـرص، هـو اعتمـاد الـراوي الطريقـة الأفقيـة فـي عـرض الحـوار لأنهـا تعفيـه ممـا يتعـين عليـه عـادة في الطريقـة العموديـة مـن تـدخلٍ جزئـيٍ يتمثـل بإضـافة شـرطة (–) أول كلام الشخصيات المتحاورة، لإبراز طرفيه.

بَيْدَ أن الـراوي يميـل أحيانـاً إلـى أن يميـز كـلام الشخصـية، فيضـعه بـين مـزدوجتين، مثـال ذلـك مـا جـاء بـه الـراوي – الشخصـية فـي روايـة "رأس بيـروت" عنـدما وصـف مشـاعر المحبـة التـي يكنهـا أبـوه لـلأولاد الـذكور والإنـاث علـى السواء:

"**كـان يحـب الأولاد، يعتبـرهم خيـراً وبركـة، وكـان يتفـاءل بالبنـت أكثـر مـن تفاؤلـه بالولـد "وجـه البنـت خيـر يـا ابنـي .. انهـا [كـذا] ضـلع قاصـر .. والله يجب أن نكرم البنات ونسعى لهن بالحياة السعيدة**""[2]

فمـا ورد بـين المـزدوجتين ضـمن الشـاهد هـو كـلام الأب لابنـه، وهـو بمثابـة تفسـير لتفاؤلـه بالبنـات، فـالراوي يـذكر الكـلام بصـياغته، دون أن يتصـرف بـه،

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص٢٠.

[2] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٢١–٢٢.

تـدليلاً علـى أمانتـه مـن جهـة، وليستحضـر شخصـية الأب لتمثـل أمـام القـارئ بنبرة صوتها ولهجتها الأبوية من جهة أخرى.

فلـو اسـتخدم الأسلوب غيـر المباشـر لاَنْتَفَتْ الحميميـة التـي يبـديها اسـتخدام ضـمير المـتكلم فـي الحـديث عـن البنـات، لكنـه اسـتخدم الأسـلوب غيـر المباشـر الحـر عنـدما وصـف حبـه لـلأولاد الـذكور مـن خـلال التركيـب "**خيـراً وبركــة**" الـذي يقتـرب مـن العاميـة لـذلك يـرجح أن يكـون لشخصـية الأب، وهكـذا فـإن اسـتخدام الـراوي الأسـلوب المباشـر الحـر ليعبـر عـن حـب الأب للبنـات، والأسـلوب غيـر المباشـر الحـر ليعبـر عـن حبـه لـلأولاد الـذكور، يؤكـد تقنيـاً أن حبه للبنات يفوق حبه للأولاد الذكور.

قـد يحـدد الـراوي الكـلام المباشـر الحـر بنقطتـين ومـزدوجتين، مثـال ذلـك فـي روايـة "رأس بيـروت" حيـث يستحضـر الـراوي كـلام (أبـو المجـد) الموجـه إلـى (عبد الله) يحذره من خطر إرسال ابنه بعيداً عن الحي:

"**قـال لنـا (أبـو المجـد) أنـه حـذر عبـد الله كثيـراً مـن إرسـال إبنـه [كـذا] بعيـداً فـي توزيـع الصـحف: "ولـد حلـو كالسـكرة، يجـب أن تخـاف عليـه يـا عبـد الله، والبلـد علـى كـف عفريـت، مـا فـي دولـة .. ولا أمـن. والبلـد فـي حـرب لا تعـرف لماذا تشتعل ولماذا تنطفئ**""[1]

فشخصـية (أبـو المجـد) إنمـا تتجـه بالفعـل (قـال) إلـى مجموعـة المسـتمعين الـذين يـدل علـيهم بضـمير (نـا الـدال علـى الفـاعلين) وواضـح فيـه أن الأسـلوب غيـر مباشـر، فلو كـان مباشـراً لجـاء بهـذه الصـيغة: "قـال لنـا: إنـي حـذرت عبـد الله كثيـراً مـن إرسـال ابنـه بعيـداً فـي توزيـع الصـحف" ولكـن الـراوي لـم يسـتخدم هـذا الأسـلوب لأن المهـم هـو الإخبـار بالتحـذير مـع الحفـاظ علـى تماسـك السـرد

---

[1] المصدر السابق. ص٣٤.

واستمراره، أما موضع الشاهد فهو الكلام الموضوع بين مزدوجتين ضمن المقبوس، والذي يتجه به (أبو المجد) إلى (عبد الله)، حيث يستخدم الأسلوب المباشر الحر، لإبراز لهجة الشخصية ونبرة صوتها في مثل: "**حلو كالسكرة، على كف عفريت**" من جهة، وشرح مضمون التحذير مشيراً إلى الفوضى التي كانت تعمُّ بيروت في أثناء الحرب التي خرجت أمورها عن سيطرة الدولة آنذاك من جهة أخرى.

- **الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech):**

يمتزج فيه كلام الشخصية بكلام الراوي، مما يمنع الأخير من الاستفراد بلغته وبصوته في السرد كما يفعل في أسلوب التقرير السردي لأفعال الحديث، بل تشاركه لغة الشخصية التي تبدو في بعض المفردات والتراكيب المتضمَّنة في تضاعيف كلام الراوي، ولعل أسلوباً بهذه المواصفات يمكنأن يُ درج ضمن تقنيات تعدد الأصوات.

ففي رواية "مصرع ألماس" يستخدم الراوي هذا الأسلوب ليبيِّن ردة فعل (ألماس) على رغبة (أبو الود) المقعد بالتسول دون أن يسبب ذلك انقطاعاً في السرد، يقول الراوي:

"**وذات يوم أبدى رغبته لألماس بأن يتخذ لنفسه مكاناً على باب مسجد التوبة يمد يده ويتسول ليسد رمقه ورمق حسنية من جوع. لم يسمح له ألماس. عيب، واحد من أشرف الرجال، قاتل الأعداء حتى سقط، ويتسول! معاذ الله. وحق هذين الشاربين ستظل محافظاً على كرامتك. أنت قاتلت من أجل الوطن. ونسمح لك أن تتسول. عيب، ما عاد في الحي رجال. لا والله.**"[1]

---

[1] رفاعية، ياسين: مصرع ألماس. ص١٩.

يتداخل كلام (ألماس) بكلام الراوي الذي يتحمس لموقف بطل الرواية النبيل، فيستعير بعض ألفاظه (عيب، يتسول! معاذ الله) ويعبِّر بها عن تأييده موقفَه مستخدماً ضمير الغائب، في حين يميِّز استخدام ضمير المخاطب وحده كلامَ (ألماس) من كلام الراوي، ذلك أن الحرية التي يتمتع بها هذا الأسلوب تمنحه الجرأة على تجاوز ما يميز كلام الشخصية الروائية من معلنات قول وعلامات ترقيم مثل النقطتين المتعامدتين، والمزدوجتين اللتين تحتويان كلام الشخصية.

- التقرير السردي لأفعال الحديث (The Narrative Report Of Acts):

يبلغ تدخل الراوي في كلام الشخصيات ذروته في هذا الأسلوب، فهو يختزل كلامها وحواراتها في عبارات موجزة من إنشائه، يسبكها في ثنايا السرد، فمهمته تكمن في تقرير ما يدور بين الشخصيات من أحاديث تخدم السرد، دون التعرض للتفاصيل التي يمكن أن تؤثر سلباً في تماسكه.

من النماذج التي جاءت على صيغة (التقرير السردي لأفعال الحديث) قول الراوي في رواية "رأس بيروت" يصف حالة البلبلة التي عمَّت أحد أحياء رأس بيروت عَقِبَ محاولة إحدى العصابات اختطافَ الطفل (بسام):

"**حدث هرج ومرج في الحي، وخرج عبد الله وا بنه [كذا] محمد يستفهمان ما حدث. فأدرك أن بسام كان سيتعرض للخطف .. وحاول عبد أن يركض صوب المصبغة وهو يردد: إبني [كذا] معهم .. هؤلاء خطفوا إبني [كذا]**"[1]

فالراوي يقرر بألفاظ مثل: "**هرج ومرج، يستفهمان**" ما أثارته الحادثة من حوارات وجدالات في الحي، لينتقل إلى بيان أثرها في نفس (عبد الله) الذي تذكر اختطاف ابنه من قبل إحدى هذه العصابات.

٢- أساليب سرد الأفكار:

---

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٣٦.

يمكن أن يجمل موضوع هذه الأساليب بما يدور في وعي الإنسان ولاوعيه من أفكار وذكريات وتخيلات وما شابه ذلك مما ينجم عن العمليات العقلية والنفسية، يصوغها الراوي في قوالب لفظية، ويُفترض بها أن تكون – على خلاف كلام الشخصيات الروائية –أكثر تحرراً من قبضة الوعي، بيد أن الروائي عادة لا يدعها على هيئتها التي تثير غالباً في القارئ العجب العجاب، دهشةً أو استنكاراً.

بما أن الكلام كان أفكاراً قبل أن تنطق به الشخصيات، فمن باب أولى أن تُعتمد الأسيبلاُ ذاتُها التي استخدمت في سرد كلام الشخصيات لاستحضار أفكارها.

- **الأسلوب المباشر (Direct Speech):**

لا بد أن يقدم هذا الأسلوب لعبارات الفكر التي تستحضرها الشخصيات بألفاظ تقابل معلنات القول في الأسلوب المباشر لسرد الكلام، من مثل: (فكر، تخيل، تذكر) يليها نقطتان متعامدتان كدلالة على بداية الأفكار المستحضرة بضمير المتكلم.

من ذلك ما جال في ذهن شخصية (أبو بسام) في رواية "رأس بيروت" عندما سمع وجهة نظر الدكتور (أسعد) حول ضرورة أن تُسجَّل شكوى ضد محاولة اختطاف الطفل (بسام):

"أشار الشرطي إلى دفتر ضخم وقال:

– [...] ويدي هذه (رفعها عالياً) تعبت من كثرة ما سجلت من قضايا أهم من قضيتكم .. لقد تعبنا يا اخوان [كذا] .. ليس أمامكم إلا أن تدافعوا عن أنفسكم. هذا قدرنا. ولا نستطيع أن نفعل أكثر من ذلك.

قال الدكتور أسعد:

- نعرف .. نعرف يا أخ، كل ما تقوله صحيحاً [كذا]. لكن، على الأقل، نريد أن نسجل هذه الشكوى كوثيقة، يمكن لباحث يوماً أن يحتاجها.

"**ضحكت في سري، الدكتور دائماً يفكر تفكيراً أكاديمياً**"."[1]

فكـلام (أسـعد) والشرطي يـُقـدم بأسـلوب مباشـر، ويـُعتمـد الأسـلوب ذاتـه لمـا وضـع بـين مـزدوجتين ضـمن الشـاهد، وهـو للـراوي - الشخصـية (أبـو بسـام)، إذ يتوجـه الجـزء الأول منـه "**ضـحكت فـي سـري**" إلـى القـارئ ليخبـره بمـا أثـاره كـلام الدكتور فـي سـريرة (أبـو بسـام) مـن جهـة، وليسـتفتح بتلـك العبـار ة لهـذا الأسـلوب مـن جهـة أخـرى؛ لـئلا يتحـول الأسـلوب إلـى مباشـر حـر، فتبـدو عبـارة "**الـدكتور دائماً يفكر تفكيراً أكاديمياً**" غريبة عن السرد الذي يسيِّره ضمير المتكلم.

- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech):

يقـدم الـراوي لأفكـار الشخصـية فـي هـذا الأسـلوب بشـكل غيـر مباشـر، إذ يعتمـد ضـمير الغائـب، ويـأتي قبلهـا بإطـار سـردي مـن مثـل: (تخيـل أن، تـذكرت أن).

ويكثـر هـذا الأسـلوب التقليـدي فـي "الممـر" أولـى روايـات (رفاعيـة)، ويمكـن أن يـُمثـّل لـه بتلـك الأفكـار التـي كانـت تـزدحم فـي رأس (رنـا) إبـان تلـك اللحظـات التـي كانـت تواجـه فيهـا المـوت المحـدق بهـا، وببطـل الروايـة (محمـود)، ولكـن الراوي هو الذي يستأثر بعرضها، إذ يقول:

"**تراكمـت أفكـار كثيـرة فـي رأس رنـا، إنهـا تريـد الحفـاظ علـى هـذا الرجـل، الـذي تواجـه وإ يـاه المـوت. المـوت الـذي يلعـب الآن فـوق رأسـيهما وبـين أقـدامهما، يـداعبهما بوجهـه البشـع الـذي يرتسـم علـى عشـرات الجثـث المرميـة علـى مـداخل الأبنيـة وفـي عـرض الشـارع وعلـى أطـراف الأرصـفة، وتخيلـت رنـا**

[1] رفاعية، ياسين: رأس بيروت. ص٤٠.

أن كل هؤلاء الموتى، مروا بلحظات مشابهة لتلك اللحظات التي هي فيها الآن مع هذا الرجل المستميت من أجل الحياة"[1]

لعل الراوي استخدم هذا الأسلوب لأنه يمكّن من عرض أفكار الشخصية دون الحاجة إلى الإضرار باتصال السرد وتماسكه.

- الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech):

يكثر هذا الأسلوب في روايات تيار الوعي، حيث لا يتدخل الراوي في استحضار أفكار الشخصيات الروائية، بل يتيح لها أن تتجلى للقارئ مباشرة على لسان الشخصية.

من ذلك ما يعرضه الراوي – الشخصية في رواية "أهداب" عما يتخيله في أثناء نظره إلى لوحة (أهداب) وقد عزّ عليه فراقها بعد أن تزوجت، يقول:

"**صرت في المرسم أحدِّق طويلاً إليها، فتخرج من إطارها وتأتي نحوي، ترفل بثوبها المفتوح على جسدها الفاتن، تصيبني دهشة كبيرة .. كيف خرجت من اللوحة مرتدية ثوباً مفتوحاً و هي داخلها عارية؟ وتتوالى علي صورها وحركاتها، وإطلالتها التي تشبه الشمس مع شروق الفجر، أصبحت مجنوناً بها حقاً**"[2]

فالراوي إذ يتبع الأسلوب المباشر الحر، يكسر الحواجز بين الخيال و الحقيقة ويمزجهما، ويحقق رغبة لاشعورية لديه تقضي بتماهيهما، إذ يود – بتحديقه الطويل في اللوحة بما يشبه الابتهال –أن يستحضرها وأن تدبّ فيها

---

[1] رفاعية، ياسين: الممر. ص١٢٣.

[2] رفاعية، ياسين: أهداب. ص١٤١.

الروح كتمثال (بغماليون)فتغدو حقيقة، ويعزز هذا التأويل لجوؤه إلى استخدام الأفعال المضارعة (تخرج، ترفل، تأتي، تصيبني) التي توحي بواقعية حضورها أمامه، فلو استخدم الأسلوب غير المباشر، بأن قدم لتخيلاته بإطار سردي كأن يقول: (أحدق طويلاً إليها، *فأتخيل أنها* تخرج)، لكان أمعن في تعميق إحساسه المرير بفراقها، عن طريق فصله بالقول: *(أتخيل أنها)* ومباعدته بين حقيقة مثولها أمامه في اللوحة وخيالية خروجها منها.

- **الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech):**

يشترك هذا الأسلوب مع الأسلوب المباشر الحر في كونه يكثر في الروايات التي يكون موضوعها النفس البشرية، وفيه يمزج الراوي فكر الشخصية بفكره، فيصعب تمييزهما.

جاء على شاكلة هذا الأسلوب في رواية "الحياة عندما تصبح وهماً" عندما شرع الراوي – الشخصية في عرض الأفكار التي راودته وهو واقف أمام جثة زوجته:

"**فكرت، والله، في هذه اللحظة، أن أستل مسدسي من الدرج وأطلق رصاصة على صدري أمام سريرها، وتراجعت في اللحظة الأخيرة، ماذا لو صحت من نومها الطويل فوجدتني جثة أمام سريرها؟ ماذا سيحصل لها إذا غادرتها إلى الأبد .. ضج رأسي بالأفكار**"[١]

فلو كان الأسلوب مباشراً لقدم الراوي لأفكاره بنقطتين متعامدتين ولغيَّر في صياغة العبارة كأن يقول مثلاً: (فكرت: سأستل مسدسي ...)، لكنه تجاوز النقطتين وتصرف في الكلام، ومزج أفكار الشخصية بكلامه على نحو يصعب فيه التمييز بينهما "**وهذه الصعوبة في التمييز بين ما يقوله الراوي**

---

[١] رفاعية، ياسين: الحياة عندما تصبح وهماً. ص٥٩.

وما تفكر به الشخصيات تغدو حقيقة واقعة باستخدام تقنية الأسلوب غير المباشر الحر"[1]، خاصة أن الراوي إنما يروي أفكاره التي راودته في الماضي بوصفه إحدى الشخصيات، ويمكن بيان آلية عمل هذا الأسلوب بسهولة عند استبدال ضمير الغائب بضمير المتكلم، لأن ذلك يبيِّن للقارئ "**الفرق بين ما أسماه رولان بارت في مقالته – مدخل للتحليل البنيوي للمحكي – بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية بغض النظر عن الضمير المستعمل**"[2]ويُقصد هنا تمييز وجود الراوي – الشخصية في الشاهد المقتطع من رواية "الحياة عندماتصبح وهماً" بوصفه راوياً تارة وبوصفه شخصية تارة أخرى.

فالمقبوس يصير بعد عملية الاستبدال على هذه الهيئة:

"فكر، والله، في هذه اللحظة، أن يستل مسدسه من الدرج ويطلق رصاصة على صدره أمام سريرها، وتراجع في اللحظة الأخيرة، ماذا لو صحت من نومها الطويل فوجدته جثة أمام سريرها؟ ماذا سيحصل لها إذا غادرها إلى الأبد .. ضج رأسه بالأفكار"

فالراويالمتكلم لا يعدو أن يكون دوره الوصف، لذلك فإن القَسَم "**والله**" لا يمكن أن يكون إلا للشخصية وكذلك التساؤلات "**ماذا لو صحت؟ ماذا سيحصل**" وقد تولى الراوي مهمة سردها بضمير المتكلم ليضع القارئ أمام المشهد مباشرة مستعيناً بتقنية الترهين السردي إذ يقول: "**في هذه اللحظة، أستل، أطلق**" مع أن الأفكار راودته في الماضي.

– **التقرير السردي للأفكار (The Narrative Report Of The Ideas):**

---

[1] هوثورن، جيرمي: دراسة الرواية. ص٦٣، بتصرف.

[2] عبد العالي، بوطيب: "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل". مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني والعشرون –العدد الرابع – إبريل، مايو، يونيو، ١٩٩٣م، ٤٢-٤٣.

– انظر: مجموعة من المؤلفين: شعرية المحكي. ص٤٨.

يتـولى فيـه الـراوي مهمـة صـياغة أفكـار الشخصـية الروائيـة بأسـلوبه هـو وبإيجـاز يعـزز تماسك السـرد، فـالتقرير هـو الإلمـاح إلـى مـا يعتمـل داخـل الإنسـان مـن عمليـات عقليـة ونفسـية كالتـذكر والتخيـل والشـك والتفكيـر والمشـاعر والمخـاوف والأحـلام وغيرهـا ... بعبـارات مختزلـة تبـيِّن وجهتهـا بشـكل عـام دون أن تخوض في التفاصيل.

مثـل هـذا الأسـلوب يـرد فـي روايـة "امـرأة غامضـة" عنـدما اكتشـف بطلُهـا استشهادَ حبيبته (ابتسام):

"وراحـت الـذكريات تـزدحم فـي رأسـي. وفـي كـل يـوم يمـر أشـعر بـوخز الضمير. كـم ظلمتهـا، كـم ظننـت بهـا الظنـون. لـم أتوقـع أبـداً أن تصـل علاقتنـا إلى هذا المنعطف المفاجئ. وهي كأنها كانت تحلم بمثل هذه النهاية."[١]

فهـو يقـرر مـا يـزدحم فـي رأسـه مـن ذكريـات وظنـون وفـي قلبـه مـن مشـاعر تأنيـب الضـمير، كمـا يقـرر حلمهـا بالاستشـهاد، دون أن يرهـق القـارئ بتفصيلات ذلك.

- **خاتمة الفصل:**

تنـاول هـذا الفصـل بنيـة المنظـور الروائـي فـي روايـات (رفاعيـة)، فعـرض لأنـواع الـرواة فيهـا، وبـيَّن أن نـوع الرؤيـة السـردية محكومـة بطبيعـة الأحـداث والشخصـيات والفكـرة التـي يتبناهـا السـرد، كمـا بـيَّن أن الضـمير لا يعبِّـر بالضـرورة عـن ؤيـة الـراوي، وقـد لُـوحظ عمومـاً قلـة احتفـاء (رفاعيـة) بـالراوي مـن الخـارج، ولعـل السـبب يكمـن فـي ولعـه – ولاسـيما فـي رواياتـه الأخيـرة – بتصـوير ما يدور في أعماق النفس البشرية.

[١] رفاعية، ياسين: امرأة غامضة. ص١٠٧.

بمـا أن الـراوي يتدخل كثيـراً فـي سـرد كـلام الشخصـيات وأفكارهـا، فقـد أفـرد الباحـث قسـماً يعـدد الأسـاليب التـي اعتمـدها الـراوي لـذلك، وقـد تبـيَّن أن هـذه الأسـاليب تـنهض بـدلالات خاصـة ينشـدها الـراوي وتحـتم عليـه أن يحسـن انتقـاء الأسـلوب الأنسـب لتأديتهـا، وا إيصـالها إلـى القـارئ دون أن ينـتقص مـن فنيـة العمل الأدبي.

❖ **خاتمة البحث:**

انتهى البحث إلى مجموعة نتائج يمكن أن تُجمل بما يلي:

١- حاولت روايات (رفاعية)، ولاسيما الأخيرة التي صدرت بعد عام الألفين، أن تنحو منحى الرواية التجريبية، وقد برز ذلك في توجهها نحو أعماق النفس البشرية واستخدامها لذلك الأساليب الحرة في سرد كلام الشخصيات وأفكارها؛ مما أهَّلها لأن تكون من روايات تيار الوعي، إذ يغلب عليها استخدام الحوار الداخلي (Monologue) الذي يكرِّس جلَّ اهتمامه لما تفصح عنه الـ(أنا) من جزئيات بسيطة فاعلة في تكوينها النفسي معوِّلاً إبَّان ذلك على ما دعاه هنري برجسون (الزمن النفسي) الذي يقوم على اللانتظام في الانتقال بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

إن غلبة الحوار الداخلي على روايات (رفاعية) تضيِّق على الراوي العليم، وتقلِّل من فاعليته، بيد أنه كان – إذا اقتضاه السرد – يسهم فيه بمعرفة لا تؤهِّله بلوغَ درجة الألوهية في عالم (رفاعية) الروائي، فهي معرفة غير مطلقة، مستمدة من عجز الإنسان في العصر الحديث عن استكناه أسرار الكون، وشعوره إزاء ذلك بالتضاؤل إلى درجة التلاشي أحياناً، وهذا ما كان يعبر عنه الروائي على صعيد الشخصيات بإغفال إسنادها أحياناً إلى تسميات تعيِّنها.

على الرغم من أنَّ روايات (رفاعية) حاولت الاستئثار بميزة الرواية ذات الأصوات المتعددة، وامتلكت أبرز ملامحها مثل: تعددية نماذج الشخصيات

الروائيـــة، واختلافهـــا فـــي وجهـــات النظـــر، وحضـــورها القـــوي المتســـاوي، إلا أن حضور صوت الراوي وتدخله أحياناً بأصوات الشخصيات، منعها من ذلك.

٢- تبيَّن أن الروائـي (رفاعيـة) كاتـب ملتـزم جـريء، يغـوص عميقـاً فـي جسـد المجتمـع بحثـاً عـن البـؤر المظلمـة الخبيثـة، فيبـديها للعيـان، ثـم يشـرع بمبضـع الجـرَّاح بإزالـة مـا خَبُـثَ فيهـا، وهـو فـي ذلـك يتعمـد طـرح الأفكـار بعنـف، يهـزُّ القـارئ ويوقظـه مـن غفلتـه علـى مجتمعـه السـقيم، ولا يتـأتى للقـارئ تتبـع ذلـك وتأملـه بوضـوح إلا إذا كانـت الحبكـة بسـيطة، تُعنـى باسـتجماع ذهـن القـارئ وتركيـزه، وتـدرأ عنـه التشـتت والقلـق بـأن تحـافظ علـى مسـتوى التـوتر (Tension) منخفضـاً، لـذلك فقـد غلـب اسـتخدام الحبكـة البسـيطة علـى المعقـدة فـي روايـات (رفاعيـة)، لأنهـا تتيح للقـارئ قـدراً أكبـر مـن الحريـة، وتمنحـه الفرصـة لكـي يفكـر ويتساءل باستمرار عن الأحداث (لماذا وكيف).

٣- يتضـح فـي دراسـة بنيـة الشخصـيات كنمـاذج، أنهـا لا تحظـى بصـفات متفـرِّدة يمكـن أن تتعـالى بهـا علـى نمـاذج البشـر، لأن المـرء لا يعـدم غالبـاً أن يعثـر فيهـا علـى بعـضٍ مـن ذاتـه، وبنـاءً عليـه فـإن نمطيتهـا نسـبية، إذ تلتقـي فـي بعـض وجوههـا مـع ذواتنـا، وتختلـف فـي بعضـها الآخـر، والروائـي – مهمـا حـاول – لا يمكنـه أن ينسـلخ عنهـا، أو أن يـدَّعي تجـرُّده المطلـق إبـان إبـداعها، ذلـك لأنهـا تتـأبى عليـه وهـو يرسـمها إلا أن يهبهـا شـيئاً مـن أحاسيسـه ومشـاعره، ولا منـاص لهـا من أن تتـأثر بأفكـار خالقهـا، ومـن أن تستنسـخ لنفسـها أحيانـاً بعـض صفاته.

٤- جـاء تقـديم الملامـح الجسـدية والنفسـية للشخصـية الروائيـة متسـقاً مـع الوظيفة التي نذرت لها، وكلِّفت بتأديتها في السرد اللاحق.

٥- عند تتبع دلالات الأسماء وعددها الذي يبلغ مئتين وسبعةً وعشرين اسماً في روايات (رفاعية)، تتوزع على مئةٍ وأربعةَ عشر اسماً مستمداً من الثقافة المعاصرة، وثلاثةَ عشر اسماً مستمداً من التراث العربي القديم، تبيَّن أن ثقافة الروائي تنفتح على التراث والأصالة من جهة والحداثة من جهة أخرى، دون أن تتعبد في محراب أيٍّ منهما، كما تبيَّن من خلال الحيز الكبير الذي تشغله الأسماء الأجنبية وقد بلغ عددها ثلاثةً وثلاثين اسماً، أن الروائي ينفتح أيضاً على الآخر الأجنبي ويقبله.

٦- صدر (رفاعية) في تعامله مع المكان عن معرفة عميقة بفلسفته وبجمالياته، فثار على دلالاته الوضعية، إذ أدرك قابليته لأن يكتسي دلالاتٍ أخرى، تتمرد على طبيعته، وتلفت القارئ إلى جدَّتها.

❖ المصادر والمراجع:

١- القرآن الكريم

- المصادر العربية:

- روايات (رفاعية) وهي:

٢- الممر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

٣- مصرع ألماس. دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٧م / الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

٤- وردة الأفق. دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م / الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٥- دماء بالألوان. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م / الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٦- رأس بيروت. دار المتنبي، باريس – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٧- امرأة غامضة. دار الفاضل، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م / الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٨- أسرار النرجس. دار الخيال، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م / الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٩- وميض البرق. دار الخيال، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

١٠- الحياة عندما تصبح وهماً . دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

١١- أهداب. دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

- **المراجع العربية:**

١٢- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

١٣- إبراهيم، علي: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان. دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

١٤- ابن حمدون (محمد بن الحسن بن محمد بن علي): التذكرة الحمدونية. تحقيق: إحسان عباس وبكر عبّاش، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، الجزء الخامس.

١٥- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، الطبعة السادسة، ١٩٧٦م.

١٦- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٩٠م.

١٧- البوريمي، منيب محمد: الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة. دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، د.ت.

١٨- الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.

١٩- حسين، خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً). مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض – العدد ٨٣ – أكتوبر ٢٠٠٠م.

٢٠- حطيني، يوسف: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٩م.

٢١- حمود، ماجدة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي. منشورات وزارة الثقافة, دمشق، د.ط، ١٩٩٧م.

٢٢-درّاج، فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٢٣- الدليمي، منصور نعمان نجم: المكان في النص المسرحي. دار الكندي، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٢٤- رفاعية، ياسين: الحزن في كل مكان. دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

٢٥- =========: العصافير. دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م.

٢٦- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣م.

٢٧- سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩١م.

٢٨- شبيب، سحر: المقولات الجمالية في الرواية النسوية: نماذج من سورية ولبنان. دار طلاس، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.

٢٩- الشعال، فاتنة ياسين(و أمين طربوش): الجيولوجيا العامة للجغرافيين. جامعة دمشق، د.ط، ٢٠٠٦-٢٠٠٧م.

٣٠- عامود، بدر الدين: علم النفس في القرن العشرين. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣م، الجزء الأول.

٣١- العمامي، محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر "رواية الثمانينات بتونس". دار محمد علي المحامي، صفاقس، د.ط، ٢٠٠١م.

٣٢- العيد، يمنى: فن الرواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٣٣- فضل، صلاح: "بلاغة الخطاب وعلم النص". سلسلة عالم المعرفة – العدد ١٦٤ – صفر ١٤١٣هـ، أغسطس/آب ١٩٩٢م.

٣٤- =========: في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٧م.

٣٥- =========: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

٣٦- فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٣٧- الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية: دراسة نقدية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٣٨- ===========: الرواية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣م.

٣٩- القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة: شخصية البغي في الأدب التقدمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

٤٠- الكردي، عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة. الطبعة الثانية، دار النشر للجامعات، مصر، د.ط، د. ت.

٤١- ==========: الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

٤٢- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

٤٣- مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية .. ممكنات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ٢٠٠٨م.

٤٤- مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٤٥- المختاري، زين الدين: مدخل إلى نظرية النقد النفسي (سيكولوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت.

٤٦- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية. مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – العدد ٢٤٠ – كانون الأول ١٩٩٨م.

٤٧- ============: مقامات السيوطي (تحليل سيميائي). اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٦م.

٤٨- الموسى، خليل: جماليات الشعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

٤٩- نجم، محمد يوسف: فن القصة. دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٦٦م.

٥٠- النسائي (أحمد بن شعيب)سنن النسائي الكبر ى. تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، الجزء السادس.

٥١- نعيسة، جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م.

٥٢- وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم. دار أقطاب الفكر، د.ط، ٢٠٠٧م.

٥٣- اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٧م.

٥٤- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص – السياق). المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

٥٥- ==========: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

- **المعاجم والموسوعات:**

٥٦- ابن منظور (جمال الدين محمد): لسان العرب. دار صادر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٧م.

٥٧- خليل، أحمد خليل: معجم الرموز. دار الفكر اللبناني، د.ط، ١٩٩٥م.

٥٨- راغب، نبيل: موسوعة أدباء أمريكا. دار المعارف، القاهرة، الجزء الثاني، د.ط، د.ت.

٥٩- شربل، موريس حنَّا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب جروس برس، طرابلس، لبنان، د.ط، ١٩٩٦م.

٦٠- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة. دار نوبار للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٦١- كامبل، روبرت. ب: أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية. الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، الجزء الأول.

٦٢- وهبه، مجدي (وكامل المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م.

٦٣- يعقوب، إميل (وآخرون): قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

- **الكتب المترجمة:**

٦٤- باربوس، هنري: الجحيم. ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

٦٥- باشلار، غاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

٦٦- بويلون، جين: دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة. ترجمة: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، بغداد، د.ط، ١٩٧٩م.

٦٧- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج). ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلّي، وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

٦٨- ========: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

٦٩- جيمس، هنري (وآخرون): نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث. ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٤م.

٧٠- غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

٧١- فورستر، إ.م: أركان الرواية. ترجمة: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: سمر روحي الفيصل، جروس برس, طرابلس, الطبعة الأولى, ١٩٩٤م.

٧٢- فيربيه، جان: من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ "تزفيتان توتوروف". ترجمة: غسَّان السيِّد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٧٣- كامو، ألبير: الغريب. دار أسامة، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٧٤- كونديرا، ميلان: فن الرواية. ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٧٥- لودج، ديفيد: الفن الروائي. ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٧٦- ماركيز، غابرييل غارسيا: ذاكرة غانياتي الحزينات. ترجمة: صالح علماني، دار المدى، دمشق، د.ط، د.ت.

٧٧- مجموعة من الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د.ط، ١٩٨٢م.

٧٨- مجموعة من المؤلفين: شعرية المحكي. إشراف: جيرار جنيت، وتزفيتان تودوروف، ترجمة: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، د.ت، د.ط، ٢٠٠١م.

٧٩- مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي ترجمة: عبد الرحيم حُزَلْ، أفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، ٢٠٠٢م.

٨٠- مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص. ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، د.ط، ١٩٩٦م.

٨١- مجموعة من المؤلفين: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي. ترجمة: وائل بركات – غسَّان السيِّد، مطبعة زيد بن ثابت، د.ط، د. ت.

٨٢- منـدولا، أ.أ.: الـزمن والروايـة. ترجمـة: بكـر عبـاس، دار صـادر، بيـروت، د.ط، ١٩٩٧م

٨٣- نـابوكوف، فلاديميـر: لوليتـا. ترجمـة: عمـر عبـد العزيـز أمـين، دار الكتاب الجديد، د.ط، د.ت.

٨٤- هوثـورن، جيرمـي: دراسـة الروايـة. ترجمـة: عـدنان عـزوز، د.ن، د.ط، د.ت.

٨٥- ويلـك، رينيـه (وأوسـتن واريـن): نظريـة الأدب. ترجمـة: محيـي الـدين صـبحي، مراجعـة: حسـام الخطيـب، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيـروت، الشـركة الشـريفية للتوزيـع والنشـر، الـدار البيضـاء، الطبعـة الثالثـة، ١٩٨٥م.

- الكتب الأجنبية:

86- L. guerin, W, Ital (1999) "Ahandbook Of Critical Approaches To Literature" New York: Oxford University Press.

87- Macey, D .(2000) "The Penguin Dictionary Of critical Theory" England, London: Penguin.

- المجلات:

١- رفاعيـة، ياسـين: "التـراب". مجلـة الموقـف الأدبـي، اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشق – العدد ٧٥ – تموز ١٩٧٧م.

٢- عبد العالي، بوطيب: "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل". مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني والعشرون – العدد الرابع – إبريل، مايو، يونيو، ١٩٩٣م.

٣- غولدنشتاين، جان بول: "الحيز المكاني الروائي". ترجمة: حامد فرزات، مجلة الآداب الأجنبية – العدد ٧٠ – السنة الثامنة عشرة – ربيع ١٩٩٢م.

٤- ولعة، صالح: "سيميائية الفضاء الروائي". مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – العدد ٤٥٦ – السنة السابعة والثلاثون – نيسان ٢٠٠٩م.

❖ محتويات البحث

– مقدمة.. ي

– تمهيد:.. ١

١– ياسين رفاعية؟..١

– حياته في سطور..١

– علاقة الرواية بالسيرة الذاتية..٢

– مؤلفاته..٣

٢– السرد..٧

– نشأته..٧

– تعريفه لغةً ٧

– تعريفه اصطلاحاً ٨

الفصل الأول: "تية الشخصية و الحدث الروائيين":....................١١

ولاً – بنية الشخصية الروائية..١٢

١– طرق تقديم الشخصية..١٤

١–١– الطريقة المباشرة (التحليلية)..١٤

– الوصف الجسدي للشخصية..١٤

– الوصف النفسي للشخصية..١٩

– تقنية استخدام التسمية..٢١

١-٢- الطريقة غير المباشرة (التمثيلية)...............................٢٧

٢- نمذجة الشخصيات...٣١

- نموذج المناضل...٣٢
- نموذج الشخصية الخيالية..............................٣٦
- نموذج الشيخ...٤٠
- نموذج الأم..٤١
- نموذج الضحية...٤٥
- نموذج العميل...٤٨
- موذج المتسلِّط..٤٩
- موذج الشاذ جنسياً ٥٠
- نموذج المومس...٥٢

٣- تعدد الأصوات (Polyphonic).................................٥٤

- تعدد وجهات نظر الشخصيات...............................٥٥
- التنوع الكلامي..٥٩
- التناص..٦٣

٤- تصنيف الشخصيات..٦٩

- الشخصية النامية..٦٩

- الشخصية المسطحة..٧١

ثانياً – بنية الحدث الروائي........................٧٢

- تقديم الأحداث..٧٣

- الحبكة والسببية..٧٦

- **خاتمة الفصل..٨٣**

الفصل الثاني: "بنية الفضاء والزمن الروائيين":...............٨٥

أولاً – بنية الفضاء الروائي........................٨٧

- **تمهيد..٨٧**

- إشكالية الفضاء..٨٧

- إشكالية الفضاء بوصفه مصطلحاً ٨٨

- إشكالية المكان والحيز..٩٠

- إشكالية الفضاء دلالياً ٩١

١– الفضاء النصي..٩٤

١–١– تشكيل العناوين..٩٤

١–٢– الافتتاحية..١٠٠

١–٣– الكتابة الأفقية..١٠٥

٢– علاقة الفضاء الروائي بمكونات السرد الأخرى..................١٠٨

٣– الفضاء الجغرافي...١١٣

٣–١– أماكن الانتقال.......................................١١٣

– أماكن الانتقال الخصوصية......................................١١٣

– أماكن الانتقال العمومية.......................................١١٩

٣–٢– أماكن الإقامة...١٢٢

– أماكن الإقامة الاختيارية......................................١٢٢

– أماكن الإقامة الجبرية...١٢٧

٣–٣– **أماكن ذات صفة مركبة**...................................١٢٩

ثانياً – بنية الزمن الروائي...................................١٣٣

١– أنساق زمن السرد...١٣٤

١–١– الاسترجاع...١٣٤

١–٢– الاستباق..١٣٦

٢– حركات السرد...١٤٢

٢–١– حركة تسريع...١٤٢

– الحذف...١٤٢

– التلخيص...١٤٤

٢–٢– حركة تبطيء..١٤٦

- الوقفة الوصفية...١٤٦

- المشهد..١٥٨

▪ **خاتمة الفصل..١٤٩**

الفصل الثالث: "بنية المنظور الروائي":..........................١٥١

ولاً – أنواع الرواة...١٥٢

١– الراوي العليم...١٥٢

٢– الراوي المصاحب...١٥٦

- الشاهد..١٥٦

- المشارك..١٥٧

٣– الراوي من الخارج..١٦١

٤– تعدد الرواة..١٦٣

انياً – أساليب سرد كلام الشخصيات وأفكارها................١٦٩

١ – أساليب سرد الكلام...١٦٩

- الأسلوب المباشر (Direct Speech)...............................١٦٩

- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech)..........................١٧٠

- الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech)......................١٧١

- الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech)..................١٧٤

- التقرير السردي لأفعال الحديث (The Narrative Report Of Acts).....١٧٥

٢- أساليب سرد الأفكار...١٧٦

- الأسلوب المباشر (Direct Speech)..................................١٧٧

- الأسلوب غير المباشر (Indirect Speech)...........................١٧٨

- الأسلوب المباشر الحر (Free Direct Speech)........................١٧٩

- الأسلوب غير المباشر الحر (Free Indirect Speech)..................١٨٠

- التقرير السردي للأفكار (The Narrative Report Of The Ideas)........١٨١

- **خاتمة الفصل..١٨٢**

- **خاتمة البحث...١٨٤**

- **المصادر والمراجع.......................................١٨٧**

- **محتويات البحث..١٩٨**

- **ملخص البحث باللغة الإنكليزية...................................1**

Research Resume

In view of the fact that only little applied studies have been done on narration and due to the little written on the novelist "Yassin Rifae'ya" in particular, this research shall focus on the "narrationization" in his novels. However, before entering his novelistic world the research introduces him highlighting his significant role in literature as a novelist, writer and a poet. Then the research discusses the key arguments written on narration in attempt to reach an understanding of this controversial term by searching for one collective, precise and comprehensive definition of it.

Then, the research focuses on the study of "Characterization" and "action" in Rifae'ya's novels. It presents the methods of character presentation in addition to its patterns, its multiple voices through to the classification of characters as from developing and undeveloping characters (static and changing characters). As for the action, the research focuses on the methods of action presentation and how impressive the plot and causality on the reader and how does the reader receives it.

As for "the time and place settings" in Rifae'ya's novels, the research tries to determine the beginning of the exact meaning of the term "place" of the novel and what branches from it. Then it discusses the advantage of studying and taking care of the novelistic place/setting. The research found a middle ground where it shows the risks of such study, since most writers do not know genuinely its techniques and because a great part of it is not even included within the writer's work in the first place. It is only made to express the belief in the importance of the "place/setting" so it was careful here and stopped on focusing only on headlines, introduction and horizontal writing.

The research also dedicates a section from a constructional point of view to show that the importance of the components of the narrationization is attributed to the relation connecting and unifying them. As for the geographic place, the research concentrates on following up the changes of the place significance so to show that it is often subject to considerations irrelative to the place. The research deals also with Rifae'ya's novelistic time focusing on his basic techniques: flashback, antecedent of action and quick narration demonstrating their beauty, their causes and the methods of applying them.

In the last chapter, the research deals with the "construction of the novelistic prospective", with presentation of the patterns of narrators in Rifae'ya's novels. It tries to prove that the nature and subject matter of narration choose the narrator who is capable of handling narration and that the chosen "pronoun" does not necessarily reflect the point of view controlling the narration.

Due to the intervention of the narrator in narrating the characters' thoughts and speech, a section was devoted to identify the methods adopted by the narrator to do so showing their techniques, way, place and cause of use in the narration speech.

Finally, the research concluded with the most important results reached.